Rebecca Kaewert

TERRORISMUS, CRASH UND KRISE IN DER LITERATUR

Spanischsprachige Krisenerzählungen des 21. Jahrhunderts

[transcript] Gegenwartsliteratur

Rebecca Kaewert
Terrorismus, Crash und Krise in der Literatur

Gegenwartsliteratur | Band 21



Rebecca Kaewert (Dr. phil.), geb. 1991, forscht und lehrt im Bereich hispanistische Literaturwissenschaft an der Universität Bremen, wo sie 2022 promovierte. Ihre Forschungsschwerpunkte beziehen sich auf die zeitgenössische spanische sowie hispanoamerikanische Literatur und gesellschaftliche Transformationen, wobei sie insbesondere Krisenerzählungen in den Blick nimmt.

Rebecca Kaewert

Terrorismus, Crash und Krise in der Literatur

Spanischsprachige Krisenerzählungen des 21. Jahrhunderts



Publiziert mit finanzieller Unterstützung der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen und des Deutschen Romanistenverbands.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839465172
Print-ISBN 978-3-8376-6517-8
PDF-ISBN 978-3-8394-6517-2
Buchreihen-ISSN: 2701-9470
Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt



Ich widme diese Arbeit in liebevoller Erinnerung meiner Oma.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich die Menschen erwähnen, die diese Arbeit begleitet und auf unterschiedliche Weise geprägt haben. Zuallererst meine Doktormutter Sabine Schlickers. Liebe Sabine, ich danke Dir für Deine enge Betreuung dieser Arbeit von der ersten Projektidee an, für Deine Zeit, den anregenden fachlichen Austausch und vor allem für Deine konstruktive Kritik, die nicht nur meine fachliche, sondern auch meine persönliche Entwicklung bereichert hat. Deine Leidenschaft für die Literaturwissenschaft hat mich neugierig gemacht und motiviert.

Julia Brühne danke ich für die Bereitschaft zur Übernahme des Zweitgutachtens.

Mein besonderer Dank gilt Inke Gunia für ihre hilfreichen fachlichen Anmerkungen und Denkanstöße.

Der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen und dem Deutschen Romanistenverband danke ich für den großzügigen Zuschuss zu den Publikationskosten.

María José Pérez danke ich für ihre bedingungslose Hilfsbereitschaft bei so vielen Anliegen. Liebe María José, ich danke Dir von Herzen, dass Du mir so oft mit Rat und Tat zur Seite gestanden hast.

Mein persönlichster Dank gilt meiner Mutter und meiner Schwester. Ich danke Euch für Euren Glauben an mich, die vielen kleinen Gesten der Unterstützung, dass Ihr Euch über jeden kleinen Erfolg mit mir gefreut habt und dass Ihr mich in all meinen Entscheidungen immer unterstützt. Sarah, danke, dass Du mit so viel Geduld und Sorgfalt das Manuskript dieser Arbeit gelesen und mich bei der Formatierung unterstützt hast.

1. Einleitung

1.1 Themenhinführung

Das beginnende 21. Jahrhundert ist geprägt von globalen Vernetzungs- und Wandlungsdynamiken, die sich auf wirtschaftlicher, politischer und gesellschaftlicher Ebene vollziehen. Nicht selten fungieren Krisen unterschiedlicher Kausalursachen als Auslöser, Katalysator und Erscheinungsform dieser stetigen Phänomene des Wandels. Zweifelsohne ist die Existenz von Krisen zeitlich nicht auf das 21. Jahrhundert zu begrenzen, dennoch scheinen Krisen in besonderer Ausprägung den Zeitgeist dieses neuen Jahrtausends zu prägen. So markieren die Anschläge vom 11. September 2001 ein bis dahin unbekanntes Ausmaß globaler Bedrohungsszenarien[1] gegen demokratische Staaten, die von international agierenden terroristischen Gruppierungen ausgehen. 2008 setzte die Insolvenz der US-amerikanischen Bank Lehman-Brothers eine weltweit spürbare Finanzkrise in Gang, aus der sich

1 In der zweiteiligen Dokumentation *9/11 Die Welt danach* (2015) thematisiert Ilan Ziv die Folgen der Anschläge vom 11.09.2001 und den anschließend ausgerufenen Krieg gegen den Terrorismus seitens der USA. In der Dokumentation kommen Expert*innen aus unterschiedlichen Ländern und Disziplinen zu Wort, die die Bekämpfung des Terrorismus erklären und bewerten. Aus den Beiträgen ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die Art der Terrorismusabwehr nur bedingt erfolgreich war, da sich die weltweite Bedrohungslage stetig weiter zuspitzt (vgl. https://bit.ly/3ht9FhC). An diese Perspektive anknüpfend kann auf die Entwicklungen in Afghanistan verwiesen werden, wo seit dem Beginn des Abzugs der NATO-Truppen, der im September 2021 abgeschlossen wurde, vermehrt Anschläge den Frieden gefährden. Die Machtübernahme der Taliban am 15.08.2021 löste Debatten um mögliche Evakuierungen afghanischer Ortskräfte aus, die für internationale Organisationen und Armeen tätig waren. Mit einer eilig eingerichteten militärischen Luftbrücke konnte die deutsche Bundesregierung rund 5300 Schutzbedürftige evakuieren; ein Großteil ehemaliger Ortskräfte mit ihren Angehörigen und andere Schutzbedürftige blieben jedoch in Afghanistan zurück. Ein Jahr nach der Machtübernahme der Taliban fordert die zivilgesellschaftliche Initiative *Kabul Luftbrücke* in einem offenen Brief an Innenministerin Fraser die Umsetzung des im Koalitionsvertrag angekündigten Bundesaufnahmeprogramms für bedrohte Afghan*innen (vgl. https://bit.ly/3CKJr4R). Derweil verschlechtern sich die Lebensbedingungen in Afghanistan durch Repressionen und Terror seitens der Taliban, die systematische Außerkraftsetzung fundamentaler Menschenrechte, Armut und zuletzt die Flutkatastrophe im August 2022 dramatisch.

ab 2009 die Eurokrise formierte, bei der der Staatsbankrott einiger Staaten nur über europäische Rettungsschirme abgewendet werden konnte. Dabei ist der vielfach benutzte Terminus der Eurokrise im Grunde irreführend, da es sich nicht um eine Währungskrise, sondern vielmehr um eine Staatsschuldenkrise handelt, die langfristig nur über Sparmaßnahmen und strukturelle Reformen überwunden werden konnte. Die wirtschaftlichen Entwicklungen innerhalb der Europäischen Union und die Debatten über mögliche Rettungsmaßnahmen für einzelne Staaten erzeugten eine Vertrauenskrise in die etablierten politischen Akteure[2] und den Euro als Ausdruck der Europäischen Währungsunion.

Ausgehend von Demonstrationen in Tunesien im Dezember 2010 formierten sich im Frühjahr 2011 in weiten Teilen der arabischen Welt Proteste, die sich gegen autokratische Regime, soziale Ungleichheit und eingeschränkte Menschenrechte richteten und als Arabischer Frühling oder Arabellion[3] bezeichnet werden. In Syrien lösten diese Proteste einen blutigen Bürgerkrieg aus, vor dem allein im Jahr 2021 6,6 Millionen Syrer*innen auf der Flucht waren (vgl. UNHCR 2021[4]). In Europa führten diese Migrationsströme[5] 2015/2016 zur medial proklamierten Flüchtlingskrise, die innerhalb der europäischen Mitgliedsstaaten Debatten und unterschiedliche Reaktionen zu innereuropäisch solidarischen Aufnahmeregelungen Asylsuchender führte und kontroverse Integrationsdebatten auslöste, die auch mit einem Anstieg populistischer und rechtskonservativer bis rechtsextremer Haltungen einherging, bei deren Verbreitung die sozialen Medien an Relevanz gewannen. Im Juni 2016 löste das britische Referendum zum EU-Austritt die sogenannte Brexit-Krise aus, die mit dem offiziellen Austritt des Vereinigten Königreichs am 01.01.2021 aus dem EU-Binnenmarkt und der Zollunion institutionalisiert wurde und innerhalb der Europäischen Union Debatten über die Zukunft und Stabilität des Staatenverbundes auslöste. Nicht zuletzt verändert seit Frühjahr 2020 das Coronavirus

---

2 Mit den Termini *Akteur, Täter, Verlierer, Gewinner* und auch *impliziter Leser* respektive *Autor* beziehe ich mich auf struktureller Ebene auf unspezifische Beteiligte an Ereignissen in der außerliterarischen Wirklichkeit, nicht näher bestimmte Figuren in den literarischen Krisenaneignungen oder ich nutze sie als termini tecnici. Daher verzichte ich auf eine geschlechtergerechte Anpassung dieser Bezeichnungen.

3 Zehn Jahre nach Ausbruch der ersten Proteste zieht Michael Richter (2020) in seinem Dokumentarfilm *Was bleibt von der »Arabellion«?* ein Resümee über die Ereignisse und analysiert dabei umfassend den Staatszerfall in Libyen und Syrien (vgl. https://bit.ly/3hso5P4).

4 Die Flüchtlingskommission der Vereinten Nationen erfasst die Zahl der geflüchteten Syrer*innen und weist dabei auch die Aufnahmestaaten aus (vgl. https://bit.ly/3hoe4Cf).

5 Eines der traurigen Zeugnisse und Symbol des Elends der Flüchtlinge, das in seinem Ausmaß einer humanitären Katastrophe gleicht, ist eine Fotografie der türkischen Journalistin Nilüfer Demir (vgl. https://bit.ly/3ATkJvZ), die weltweit Schlagzeilen machte und Diskussion auslöste. Abgebildet ist der kurdische Flüchtlingsjunge Alan Kurdi, der am 02.09.2015 an einem türkischen Strand bei dem Versuch starb, mit seiner Familie in einem Schlauchboot nach Europa zu gelangen.

mit seiner pandemischen Ausbreitung die Welt. Die Maßnahmen zum Infektionsschutz beeinflussen alle Lebens- und Arbeitsbereiche und die Auswirkungen des neuartigen Virus auf politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Ebene werden medial mit dem Terminus Corona-Krise bezeichnet, den auch die Bundeskanzlerin Angela Merkel in ihrer Neujahrsansprache am 31.12.2020 verwendete (vgl. Die Bundesregierung 2021[6]). Der russische Angriff auf die Ukraine im Februar 2022, der als Eskalation einer seit der völkerrechtswidrigen Annexion der Krim im Jahr 2014 angespannten und damals als Ukraine-Krise oder Ukraine-Konflikt bezeichneten Lage, führt seit Sommer 2022 zu einer europäischen Gaskrise, die neben konkreten wirtschaftlichen Auswirkungen auch Diskussionen um eine moralische, (verteidigungs-)politische und geostrategische Verantwortung der Europäischen Union und möglicherweise veränderte Beitrittsbedingungen für zukünftige Mitgliedstaaten[7] entfachte.

Diese erweiterungsfähige Auswahl krisenhaft erlebter Ereignisse verweist zum einen auf die Omnipräsenz von Krisen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, zum anderen kann so die alltagssprachliche und massenmediale Tendenz einer inflationären Krisenzuschreibung exemplifiziert werden. Ungeachtet der Spezifika, Kausalursachen, und Wirkungsdimensionen des jeweiligen Phänomens kann potentiell alles zur Krise werden. In diesem Zusammenhang weist Markwardt (2017) auch auf die zentrale Rolle medialer Krisenzuschreibungen hin:

> »Denn wenn im letzten Jahr, ach was, im letzten Jahrzehnt etwas konstant Konjunktur hatte, dann waren es eben: die Krisen. Dafür reicht schon ein flüchtiger Blick in die Nachrichten oder der Gang in eine Buchhandlung: Ob Finanz-, Wirtschafts-, Euro-, Schulden-, Klima-, Flüchtlings- oder Staatskrise, ob Renten-, Bildungs- oder Wohnungskrise, ob die Krise des Westens, der Männlichkeit, des Glaubens, der Sexualität oder der Demokratie – Krisen sind nicht nur überall, sondern vor allem auch permanent.« (Markwardt 2017)

Die inflationäre Verwendung des Krisenbegriffs erstaunt bisweilen vor allem deshalb, weil sich die etymologische Herkunft des Terminus vom altgriechischen *krisis* ableitet, was eine plötzliche eintretende Veränderung oder einen Entscheidungsmoment bezeichnet, der über den Fortgang der zukünftigen Entwicklung entscheidet. So muss unter anderem kritisch hinterfragt werden, was den vermehrten Zustrom Asylsuchender zur Flüchtlingskrise macht, warum der Brexit als Krise erlebt wird und was die weltweite Finanzmarktkrise von konjunkturellen Rezessionen

6 Die Neujahrsansprache der Bundeskanzlerin ist auf der Homepage der Bundesregierung abrufbar (vgl. https://bit.ly/3wqoeqt).

7 Neben der Ukraine haben auch Moldau und Georgien kurz nach Kriegsbeginn ein Beitrittsgesuch zur Europäischen Union eingereicht. Im Juni 2022 wurde der Ukraine und Moldau offiziell der Status als Beitrittskandidaten verliehen.

unterscheidet. Schnell wird deutlich, dass in diesem Zusammenhang die Massenmedien die Rolle zentraler Akteure einnehmen, was Alexander Ziem und Martin Wengeler in ihrem von 2010 bis 2012 laufenden Forschungsprojekt *Sprachliche Konstruktion sozial- und wirtschaftspolitischer Krisen in der BRD von 1973 bis heute* analysieren und fundieren (vgl. Wengeler; Ziem 2013).

Der unscharfe Krisenbegriff macht die Bestimmung von Faktoren, die ein Phänomen zur Krise werden lassen und die Benennung von Akteuren, die an dieser Einordnung beteiligt sind, notwendig. Bedarf es folglich einheitlicher Kriterien zur Identifizierung eines krisenhaften Szenarios oder ist die Krise stattdessen ein *travelling concept*, das sich gerade durch seine diachrone und interdisziplinäre Wandelbarkeit auszeichnet? Ist das 21. Jahrhundert also womöglich gar nicht von vermehrt auftretenden Krisen, sondern vielmehr von einem gesteigerten Krisenbewusstsein als Ausdruck eines neuen Zeitgeistes geprägt?

Unbestritten können weder Krisen noch ihre literarischen Aneignungen auf das 21. Jahrhundert begrenzt werden, jedoch verweist die Vielzahl der Publikationen literarischer Krisenaneignungen seit der Jahrtausendwende auf ein neues literarisches Phänomen von Spanien bis Lateinamerika, das bislang aus literaturwissenschaftlicher Perspektive noch nicht hinreichend theoretisch fundiert wurde, um den zahlreichen literarischen Krisenerzählungen theoretisch angemessen begegnen zu können. Dabei erlangen die Krisenerzählungen auch als fiktionaler Ausdruck der Intensität eines außerliterarischen Krisenbewusstseins an Bedeutung.

Daher fokussiert dieses Dissertationsprojekt die literarische Aneignung von Krisen ab der Jahrtausendwende. Folglich muss die Frage nach den Spezifika dieses literarischen Krisendiskurses aufgeworfen werden, was zwingend auch die notwendige Konzeptualisierung eines noch nicht ausreichend differenzierten literaturwissenschaftlichen Krisenbegriffs impliziert. Dazu schlage ich vor, Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende als Genre zu modellieren.

In Abgrenzung zu bestehenden theoretischen Ansätzen anderer wissenschaftlicher Disziplinen, die sich Ursprung, Fortgang und perspektivischer Überwindung von Krisen widmen, steht in diesem Dissertationsprojekt die literarisch-fiktionale Aneignung von Krisen im Mittelpunkt des Forschungsinteresses, die kollektive Wirkungen auf die betroffenen Gesellschaften entfalten, was immer auch einen Bezug diegetischer Repräsentationen von Krisen auf die außerliterarische Wirklichkeit impliziert.

1.2 Forschungsstand

Bei der literaturwissenschaftlichen Fundierung des literarischen Krisendiskurses kann auf bestehende Forschungsansätze rekurriert werden, unter ihnen Ansgar Nünnings innovativer Beitrag »Krise als Erzählung und Metapher: Literaturwis-

senschaftliche Bausteine für eine Metaphorologie und Narratologie von Krisen« (2013), in dem er auf die inflationäre Verwendung des Krisenbegriffs und die Notwendigkeit der Entwicklung genuin literatur- und kulturwissenschaftlicher Ansätze hinweist (vgl. Nünning 2013: 117). Nünning (2013) kündigt in seinem Beitrag die Entwicklung eines literaturwissenschaftlichen Krisenbegriffs an, der sowohl narrative Elemente von Krisenerzählungen als auch ihre metaphorischen Bedeutungen und Funktionen implizieren soll (vgl. Nünning 2013: 119). Ausgelöst durch die drastischen Auswirkungen der weltweiten Finanzkrise 2008 in Spanien, wo sich die Krisenauswirkungen rasch zu einer sozialen Krise ausweiteten, diskutieren die Literaturwissenschaftler Mecke, Junkerjürgen und Pöppel in ihrer Sektion *Diskurse der Krise: Kultur, Sprache, Literatur, Medien und Ethik (2008-2015)*[8] auf dem Hispanistentag 2015 die politischen, gesellschaftlichen und literarischen Dimensionen und Repräsentationen der Krisenauswirkungen. 2017 widmete sich ein transdisziplinäres Symposium in Heidelberg mit dem Titel *Krise als Leitbegriff und narratives Muster in kulturwissenschaftlicher Perspektive* transdisziplinären Krisenbegriffen und ihrer Anwendung auf faktual-mediale Krisenerzählungen. In *Krise als medialer Leitbegriff und kulturelles Erzählmuster: Merkmale und Funktionen von Krisennarrativen als Sinnstiftung über Zeiterfahrung und als literarische Laboratorien für alternative Welten* (2020) widmen sich Vera und Ansgar Nünning ausgehend von einer Übersicht unterschiedlicher Krisenszenarien und ihren narrativen Strategien den Funktionen von Krisenerzählungen als sinnstiftende Medien der Vergangenheitsdeutung, Gegenwartsdiagnose und Zukunftsentwurf (vgl. Nünning; Nünning 2020: 256).

Bestehende literaturwissenschaftliche Forschungsansätze fokussieren mehrheitlich die Analyse und Interpretation ausgewählter spanischsprachiger Krisenerzählungen und verknüpfen sie mit historischen, politischen und wirtschaftlichen Kontexten, wie am Beispiel des Sammelbandes *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos* (2017) deutlich wird. Ein zweiter Schwerpunkt der Forschungsansätze widmet sich dem innovativen Ansatz einer Modellierung struktureller Erzählmuster in literarischen Krisenaneignungen, wie sie Nünning (2013) ankündigt. Während Nünning (2013) von charakteristischen narrativen Mustern in literarischen Krisenaneignung ausgeht, wirft Mecke (2017) gar die Frage nach der Existenz eines spezifischen literarischen Krisendiskurses auf, was er mit der thematischen und narrativen Heterogenität der Erzähltexte begründet:

> »Así, en un primer nivel, podemos identificar como novela de la crisis cada obra que la tematiza por su macroestructura […] Si, por cierto, algunas obras literarias representan la crisis actual, lo hacen de una manera tan diferente y con estéticas

8 Aus der Sektion auf dem Hispanistentag 2015 ging der Sammelband *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos* (2017) hervor.

> tan diversas que cabe preguntarse si existe realmente lo que podría llamarse un discurso literario de la crisis.« (Mecke 2017: 200)

Möglicherweise hätten die Herausgeber durch die Formulierung eines zugrundeliegenden Krisenbegriffs und eine erste Annäherung an prägende thematische Motive und narrative Erzählmuster bei der literarischen Aneignung der spanischen Wirtschaftskrise ab 2008 diese Vielfalt gewinnbringend einschränken und so auch für andere Krisenereignisse anschlussfähig machen können.

Die kaum mehr überschaubare Zahl literarischer Publikationen zu diesem Themenkomplex begründet die Relevanz und Notwendigkeit, die erwähnten innovativen Forschungsansätze zur literaturwissenschaftlichen Konzeptualisierung der Krise zu vertiefen. In diesem Zusammenhang ist zu vermuten, dass die Corona-Krise ab 2020 einen neuen Impuls für Forschungen über die Repräsentation von Krisen setzt, den Mecke, Junkerjürgen, Pöppel und Schmelzer geschickt nutzen. In *La crisis española diez años después: balance y perspectivas* (2020) reflektieren Mecke et al. vor dem Kontext der Corona-Pandemie über die gesellschaftlichen Wirkungspotentiale der Krisenerfahrung in der spanischen Bevölkerung seit 2008 und diskutieren in diesem Zusammenhang die Möglichkeit der produktiven Nutzbarkeit von vergangenen Krisenerfahrungen als Lerneffekt der Fähigkeit zur verbesserten zukünftigen Krisenbewältigung.

> »En este modo de pensar, la crisis no se entendería como una desgracia caída del cielo ni tampoco como contingencia inevitable, sino como una oportunidad para inaugurar un proceso de aprendizaje y de cambios. El término crisis implicaría así las connotaciones de ser catalizadora del desarrollo social político, de productividad y reinicio, de fuente de resiliencia y potenciadora de futuro.« (Mecke et al. 2020: 12)

Diese optimistische Perspektive auf die langfristigen Folgen von Krisen als Auslöser eines umfassenden Strukturwandels, die auch Vera und Ansgar Nünning (2020) diskutieren, ist durchaus interessant, jedoch scheint sie kaum mit den literarischen Aneignungen dieser Krisen vereinbar. Stattdessen sind die Beispiele aus der literarischen Praxis von Perspektivlosigkeit, Zukunftsangst und Endzeitstimmung geprägt.

1.3 Struktur und methodisches Vorgehen

Ziel dieses Dissertationsprojekts ist die Modellierung einer Typologie der Krise in literarischen Erzähltexten ab der Jahrtausendwende unter Berücksichtigung narrativer Strategien, Funktionen und Wirkungen, unter Einbezug transdisziplinärer Krisentheorien und Überprüfung dieses Konzepts als qualitative Datenerhe-

bung anhand spanischer und hispanoamerikanischer Erzähltexte. Die Auswahl der Romane erfolgt anhand ihrer Publikation ab der Jahrtausendwende und der notwendigen Aneignung außerliterarischer Krisen, bei deren Erscheinungsformen ich zwischen Terrorismus und Wirtschaftskrisen differenziere. *Las viudas de los jueves* (Claudia Piñeiro, 2005), *Abril rojo* (Santiago Roncagliolo, 2006), *En la orilla* (Rafael Chirbes, 2013) und *Patria* (Fernando Aramburu, 2016) erfüllen diese Auswahlkriterien und weisen darüber hinaus auf die repräsentative Aussagekraft des Textkorpus für den literarischen Krisendiskurs ab der Jahrtausendwende hin, was durch den kommerziellen Erfolg der Vermarktung, die Übersetzungen in zahlreiche Sprachen und die vielfachen Prämierungen der Romane belegt werden kann. Die außerliterarischen Verweise auf nationalstaatliche Krisenphänomene, die in Peru, Argentinien und Spanien ursächlich von Wirtschaftskrisen und Terrorismus ausgelöst werden, können als Beispiele der eingangs beschriebenen Vernetzungsdynamiken verstanden werden.

Bevor konkrete narrative Vermittlungsstrategien literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende erarbeitet werden können gilt es, den Gegenstand sinnvoll einzugrenzen und einen literaturwissenschaftlichen Krisenbegriff zu modellieren. Dazu müssen bestehende Theorieansätze im Hinblick auf ihre Übertragbarkeit auf literarische Erzähltexte überprüft und gegebenenfalls modifiziert werden. Ich werde neben historiographischen und politikwissenschaftlichen Krisenkonzeptualisierungen auch bildungs-, erziehungswissenschaftliche und psychologische Perspektiven auf Krisen in den Abgleich einbeziehen, um ein möglichst transdisziplinäres Panorama der theoretischen Fundierungen von Krisen darstellen zu können und auf dieser Grundlage eine Typologie der Krise aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu modellieren. Die Vielfalt bestehender Krisentheorien zeigt, dass es sich bei Krisen nicht um eindeutig definierte Phänomene handelt und sich die disziplinär verorteten Krisenbegriffe stattdessen auch widersprechen können, sodass bestehende theoretische Fundierungen nur bedingt zielführend für eine literaturwissenschaftliche Annäherung an Krisen sind. Bei der konzeptuellen Bestimmung von Krisen als Ereignisse kann auf etablierte literaturwissenschaftliche Theorieansätze, wie unter anderem die Modellierung von diegetischen Zustandsveränderungen als Ereignisse (Lotman 1972; Schmid 2005; Hühn 2010), rekurriert werden. Anschließend trägt die Abgrenzung von Krisen, Katastrophen und Konflikten zu einer weiteren terminologischen Schärfung des Krisenbegriffs bei.

Die ausgewählten Romane werden in einer Mischung aus narratologisch-strukturalistischen und kulturwissenschaftlichen Analyseschwerpunkten umfassend interpretiert. Dazu schlage ich zunächst die außerliterarische Kontextualisierung der jeweils beschriebenen Krisen vor. In *Las viudas de los jueves* (2005) sind dies die 2001 eskalierende Wirtschaftskrise und die daraus resultierende gesellschaftliche Spaltung in Argentinien, in *En la orilla* (2013) die Wirtschaftskrise ab 2008, die bei vielen Spanier*innen zu Perspektivlosigkeit führt und in *Abril rojo* (2006) der Kampf

gegen den von Sendero Luminoso ausgeübten Terrorismus und Korruption in Peru und in *Patria (2016)* der Umgang mit den Folgen des Terrors der ETA im Baskenland, im Spannungsfeld zwischen Erinnern und Vergeben. Die Anordnung der Kapitel zur Analyse- und Interpretation der ausgewählten Krisenerzählungen erfolgt typologisch über die Zuordnung zu wirtschaftlich oder terroristisch ausgelösten Krisenszenarien und chronologisch anhand ihrer Publikationsjahre. Dabei kommt die Bedeutung literarisch repräsentierter Todesszenarien als thematische Isotopie auf der Ebene der *histoire* ebenso zum Tragen wie die Analyse der räumlichen, zeitlichen und figuralen Strukturen und der Einsatz multiperspektivischer Vermittlungsmodi auf der Ebene des *discours*.

Grundlegend für die Analyse und Interpretation der Romane und die anschließende Modellierung genrespezifischer Charakteristika von Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende, bei denen ich zwischen obligatorischen und fakultativen Merkmalen unterscheide, ist die Einordnung dieser Romane als ästhetischer Ausdruck einer deutenden Haltung zu außerliterarischen Wirklichkeiten.

> »A este respecto se supone que las apropiaciones de la realidad, tal como se manifiestan en novelas singulares o grupos de novelas, no sólo expresan los modos de entender la realidad circundante característicos de su época, sino que al mismo tiempo revelan los intereses político-sociales de determinados grupos o estratos sociales […] en el conjunto de las condiciones socio-económicas de su tiempo.« (Dill 1994: 17)

Anhand von Einzelschicksalen wird auf gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Spannungsfelder aufmerksam gemacht, sodass literarische Krisenerzählungen für weiterführende gesellschafts- und geisteswissenschaftliche Forschungsvorhaben zu außerliterarischen Krisen anschlussfähig sind. Dabei ist es durchaus denkbar, die Genrecharakteristika auch über das Korpus hinaus für unterschiedliche Erscheinungsformen von Krisen und auch für andere Medien und faktuale Texte anschlussfähig zu machen, was an einer überblicksartigen Überprüfung der erarbeiteten Merkmale spanischsprachiger Krisenerzählungen an dem deutschsprachigen Roman *Über Menschen* (Juli Zeh, 2021) erfolgt. Begründet werden kann diese Auswahl mit der Prognose, dass die Corona-Pandemie in den nächsten Jahren als weitere thematische Erscheinungsform literarischer Krisenaneignungen denkbar ist. Da *Über Menschen* (2021) in der deutschsprachigen Literatur als »der erste echte Corona-Roman« (Magenau 2021a) bezeichnet wird, ermöglicht er einen Ausblick auf zu erwartende spanischsprachige Publikationen[9].

---

9 Bis Oktober 2022 dominieren faktuale Erzähltexte über die Corona-Pandemie, wie *Diario de la alarma* (Lorenzo Silva, 2020) und *Un año a corazón abierto* (Oriol Mitjà, 2021) den spanischen Buchmarkt.

2. Theoretische Bezüge: Krise, Konflikt, Katastrophe

2.1 Transdisziplinäre Krisenbegriffe

2.1.1 Historiographische Perspektive

Aus historiographischer Perspektive konstituiert sich der Krisenbegriff aus der Beobachtung und Analyse historischer Ereignisse und Prozesse, deren Wahrnehmung und Einordnung zeitgeistig variabel sind. *Krise* »war ein Begriff, der immer eine zeitliche Dimension mitsetzte, der, modern gesprochen, wenn man so will, eigentlich eine Zeittheorie implizierte.« (Koselleck 2006: 204) Dabei dienen Krisen nicht als theoretische Konstrukte zur Beschreibung gesellschaftlich-historischer Prozesse, sondern sind faktisch beobachtbar.

> »Das heißt: es müssen tatsächliche strukturelle Veränderungen feststellbar sein, die nicht intendiert zu sein brauchen. […] Krisen in ihrem vollen Ausmaß sind nicht gemacht; sie entwickeln eigene Dynamiken und werden von den betroffenen Menschen deshalb als ein nicht (mehr) lenkbarer Vorgang ungewissen Ausgangs erlebt.« (Vierhaus 2003: 57)

Wird die Einordnung eines Ereignisses als Krise vorrangig anhand der Beurteilung seiner strukturellen und nachhaltigen Folgen vorgenommen, deren konkretes Ausmaß überdies nicht klar definiert ist, ergibt sich eine wenig trennscharfe Abgrenzung zwischen Krisen und anderen gesellschaftlich-politischen Protestbewegungen, Revolten und Revolutionen. Exemplarisch sei auf die Proteste im Zuge des Arabischen Frühlings verwiesen, die sich ab 2010 auf weite Teile der arabischen Welt ausbreiteten. Die Demonstrant*innen protestierten gegen die teils autoritär regierenden staatlichen Oberhäupter vieler arabischer Staaten und hatten als Konsequenz ihrer Demonstrationsteilnahme häufig massive Repressionen zu fürchten. Harders (2012) beschreibt die Auslösefaktoren dieser Proteste als

> »Krise des autoritären Sozialvertrags […], der das Verhältnis von Staat und Gesellschaft in der Region regelte. Zu dieser Krise kam es aufgrund der ›Transformation

> ohne Transition‹: eines rapiden, sozialen Wandels bei gleichzeitiger politischer Erstarrung und Repression.« (Harders 2012: 64)

Die Krise entstand demnach als Folge gesellschaftlicher Veränderungen, auf die staatliche Institutionen und Strukturen nicht angemessen reagierten und sie stattdessen zu verhindern versuchten. Nach anfänglichen Repressionen gegen die Demonstrationen, wurde auf politischer Ebene ein langsamer Wandel eingeleitet, der auf institutioneller Ebene der gesellschaftlichen Transformation Rechnung tragen sollte. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive muss diskutiert werden, welche weiteren konstituierenden Merkmale Krisen auszeichnen, da ein ausschließlicher Fokus auf Nachhaltigkeit und Strukturebene der Veränderungen kaum ausreichend zu sein scheint, was das angeführte Beispiel des Arabischen Frühlings zeigt. Bekanntermaßen sind die betroffenen Staaten zehn Jahre nach Ausbruch der Proteste weiterhin von staatlichen Repressionen gegenüber politischen Opponenten, einer zunehmenden Islamisierung und sich verschärfenden Sicherheitslagen geprägt. Folglich haben sich die angestoßenen Veränderungen nicht nachhaltig gefestigt und die Krisen, die in den beteiligten arabischen Ländern zur Arabellion führten, wären nicht als solche zu bezeichnen. Es wird deutlich, dass neben den Auswirkungen einer Krise der Standpunkt der Beobachtung und das Potential einer gesellschaftlichen Mobilisierung maßgeblich zur Identifikation eines Ereignisses als Krise beitragen.

Auf diese aktuellen Entwicklungen des 21. Jahrhunderts lassen sich Erkenntnisse des Geschichtswissenschaftlers Jacob Burckhardt anwenden, der im ausgehenden 19. Jahrhundert als Erster eine historische Herleitung der Krise entwickelte, die bis heute nicht kontinuierlich rezipiert wird und im geschichtswissenschaftlichen Diskurs wenig Beachtung findet.[1] Burckhardt widmet sich in seinem Ende der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts verfassten Werk *Weltgeschichtliche Betrachtungen* den Auslösefaktoren von Krisen, ihrer Verbreitung durch Massenmobilisierung, der Frage nach dem Verhältnis von Staatsgewalt und Volk als Ursache für das Entstehen krisenhafter Phänomene und ihrem nachhaltig-prognostischen Charakter. 1905 posthum erstmals publiziert, gilt Burckhardts *Weltgeschichtliche Betrachtungen* als erste genuin geschichtswissenschaftliche Krisenkonzeptualisierung.

Um Burckhardts Krisenbegriff verstehen zu können, muss er historisch zwischen dem Ende der aristokratischen Herrschaft in Europa, manifestiert im Aus-

1 Heinz Ritzenhofen verweist in der Einleitung seiner Dissertationsschrift *Kontinuität und Krise. Jacob Burckhardts ästhetische Geschichtskonzeption* (1979) auf Burckhardts Außenseiterrolle zu Lebzeiten und macht deutlich, dass erst 1918, im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich Burckhardts 100. Geburtstag, eine breitere Burckhardt-Forschung einsetzte. Zunächst stand dabei allerdings nicht Burckhardts Krisenbegriff im Fokus, der von einem breiten wissenschaftlichen Fachpublikum erst nach dem Zweiten Weltkrieg, auf der Suche nach neuen Leitmotiven der Geschichtswissenschaft, rezipiert wurde (vgl. Ritzenhofen 1979: I).

bruch der Französischen Revolution 1789, und der sich anschließenden Terrorherrschaft kontextualisiert werden. Burckhardt verknüpft diese historischen Ereignisse mit den von ihm krisenhaft erlebten bürgerlich-revolutionären Erhebungen gegen die Restauration, die 1848 kulminierten. Von den revolutionären Kräften seiner Zeit grenzt sich Burckhardt deutlich ab (vgl. Burckhardt 1970: 140f.), was Einfluss auf seinen Krisenbegriff hat. Daher gibt Wenzel (1967) zu bedenken, »daß Burckhardts historische Auffassungen eigentlich nichts anderes sind als der Versuch einer theoretischen Bewältigung der von ihm erlebten Zeitkrise.« (Wenzel 1967: 107)

Bei seiner Bestimmung von Krisen widmet sich Burckhardt zunächst der »Betrachtung der *allmählichen und dauernden*[2] [Herv. i. O.] Einwirkungen und Verflechtungen der großen Weltpotenzen auf- und miteinander« (Burckhardt 1970: 116), um anschließend die »*beschleunigten* [Herv. i. O.] Prozesse« (Burckhardt 1970: 116) zu fokussieren, zu denen er Krisen zählt. In Abgrenzung zu anderen historischen Entwicklungen wie Revolutionen, charakterisiert er die Krise als »Durchgang der Geschichte durch Massenherrschaft« (Burckhardt 1970: 120). Das macht deutlich, dass Burckhardt Krisen als historisch-gesellschaftliche Prozesse einordnet, von denen eine große Relevanz für die betroffenen Gesellschaften ausgeht (vgl. Jaeger 1994: 146). Um diesen »Durchgang der Gesellschaft durch Massenherrschaft« (Burckhardt 1970: 120) zu spezifizieren, führt er an: Es »kommen zahlreiche, uns schon näher bekannte Krisen in den *griechischen* [Herv. i. O.] Staaten vor, welche den Kreislauf von Königtum, Aristokratie, Tyrannis, Demokratie, Despotie durchlaufen« (Burckhardt 1970: 120), jedoch sind sie in Ausmaß und Wirkung nicht mit der von ihm erlebten Krise zu vergleichen, da sie nicht den Charakteristika einer nationalen Krise entsprechen (vgl. Burckhardt 1970: 120), sondern lokal begrenzt waren und die sozialen, politischen und gesellschaftlichen Grundlagen nicht nachhaltig erschüttert wurden, was nach Burckhardt an einem Ungleichgewicht von Staat, Religion und Kultur zu erkennen sei (vgl. Burckhardt 1970: 122). Bei seinem Krisenbegriff beschränkt sich Burckhardt auf die »Krisen großer Kulturvölker«, zu denen er auch die Erhebungen der späten 1840er Jahre gegen die Restauration zählt (Burckhardt 1970: 122). Im Gegensatz dazu können Krisen naiver Völker, vor allem von Hungersnöten ausgelöste Völkerwanderungen (vgl. Burckhardt 1970: 116), keine vergleichbaren gesellschaftlichen Transformationsprozesse hervorbringen. Diese Veränderungsprozesse *großer Kulturvölker* [Herv. i. O.] formieren sich anfänglich aus sachbezogener Kritik, die sich rasch auf eine zunehmend unüberschaubare Anzahl an beteiligten Akteuren und Interessen ausweitet.

> »Was die Anfangsphysiognomie der Krisen betrifft, so tritt zunächst die negative, anklagende Seite zutage, der angesammelte Protest gegen das Vergangene, ver-

---

2 Hervorhebung im Original. Im Folgenden gekennzeichnet als [Herv. i. O.]

mischt mit Schreckensbildern vor noch größerem, unbekanntem Druck.« (Burckhardt 1970: 124)

Die Verbreitung dieser Kritik gelingt in kleinen Staaten besonders zügig, sie greift schnell auf andere Staaten über (vgl. Burckhardt 1970: 131) und wird von Burckhardt als essentielle Bedingung jeder Krise identifiziert (vgl. Burckhardt 1970: 124). Ritzenhofen (1979) erläutert Burckhardts Verweis auf die Französische Revolution als »Krise vom Typus der Revolution« (Ritzenhofen 1979: 188) und festigt so dessen kausale Argumentation einer Verknüpfung von Krise und Revolution, in der der Staat durch die Gesellschaft untergraben wird, denn

> »die durch das Gleichheitsprinzip und den Fortschrittsglauben vorangetriebene Gesellschaft rückt in den Staat ein. Damit beginnt die akute Krise der Moderne, die das 19. Jahrhundert zum ›Krisenjahrhundert‹ und ›Revolutionszeitalter‹ werden läßt.« (Ritzenhofen 1979:193)

Diese Krise vom Typ der Revolution, von der sich Burckhardt ideologisch deutlich abgrenzt (vgl. Wenzel 1967: 129), scheint jedoch zum Scheitern verurteilt, da ihr kein konkretes Reformprogramm zugrunde liegt. Stattdessen steht einzig die Kritik an etablierten Autoritäten im Fokus (vgl. Ritzenhofen 1979: 188). Um dennoch Krise und Revolution voneinander abgrenzen zu können, muss auf die Reihenfolge ihres Eintretens verwiesen werden, die exemplarisch anhand der Reformation im 16. Jahrhundert deutlich wird, die jedoch von Burckhardt selbst erstaunlicherweise nicht als krisenhaft eingeordnet wird. Als Ergebnis einer Krise innerhalb der katholischen Kirche, die sich vor allem auf Fragen der Glaubensauslegung bezog, formierte sich die von Martin Luther ausgehende Reformationsbewegung, die eine in breiten Bevölkerungsschichten geteilte, revolutionsartige Umwälzung der katholischen Kirche und weitreichende Veränderungen des Katechismus zur Folge hatte. Entsprechend kann die Revolution als mögliche Folgeerscheinung einer Krise eingeordnet werden.

Burckhardt geht davon aus, dass sich der Erfolg einer Krise an ihren nachhaltigen und strukturellen Folgen auf die Gesellschaft und das Verhältnis von Kirche, Staat und Kultur messen lässt. Dabei »entscheidet nicht so sehr das Programm, als vielmehr die Masse des vorhandenen entzündlichen Stoffes, d.h. die Zahl und Disposition der nicht bloß Leidenden, sondern auch längst zu einer allgemeinen Veränderung Geneigten« (Burckhardt 1970: 127) über die nachhaltige Implementierung der Agenda, die eine gesellschaftliche Veränderung anstrebt. Aus diesen Annahmen lässt sich ableiten, dass Burckhardt den Ursprung historischer Krisen mit einer Verschiebung der bis zur Französischen Revolution 1789 herrschenden Hierarchie von Staat und Gesellschaft begründet.

Charakteristisch für den Verlauf historiographischer Krisen ist ihr zyklischer Ablauf. So werden nach anfänglicher Kritik und der im Anfangsstadium der Krise

vollzogenen Abschaffung etablierter Strukturen und Akteure, anschließend auch die Wortführer*innen ersetzt (vgl. Burckhardt 1970: 128) »und sobald dann die Krisis sich überstürzt hat und die Epoche der Ermüdung eintritt, so organisieren sich ohnehin die *früheren Machtmittel* [Herv. i. O.] der älteren Routine, Polizei und Militär, wie von selbst wieder in ihrer älteren Form.« (Burckhardt 1970: 135) Somit ist Burckhardts Krisenbegriff von der Annahme geprägt, dass es sich bei den gesellschaftlichen und reformatorischen Bemühungen, die zur Herausbildung einer Krise beitragen, lediglich um kurzweilige Phänomene handelt und zwangsläufig eine Wiederherstellung der zuvor etablierten Strukturen erfolgt.

In seiner 1954 eingereichten und 1959 veröffentlichten Dissertationsschrift *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* analysiert der Historiker Reinhart Koselleck »langfristige Vorgänge der frühen Neuzeit« (Koselleck 1959: VII) und widmet sich dabei auch der Krise aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive. Obgleich es zweifelsohne bereits vor der Französischen Revolution krisenhafte Szenarien gab, unter ihnen Hungersnöte, die Reformation, die die Kirchenspaltung auslöste, und Pandemien im Mittelalter, verweist er, wie auch Jacob Burckhardt, auf die Ereignisse des Jahres 1789, was Koselleck (1959) mit der Einordnung von Krisen als epochenspezifisches Merkmal der Neuzeit begründet, deren Beginn aus historiographischer Perspektive die Französische Revolution markiert. Entsprechend handelt es sich bei krisenhaft erlebten Phänomenen des Mittelalters nicht im konzeptuellen Sinne um Krisen, da von ihnen kein ergebnisoffenes Potential zum nachhaltigen Umbruch, ähnlich einer Zeitenwende, ausgeht.[3]

In *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache* (2006) analysiert und reflektiert Koselleck historisch-politische Grundbegriffe und entwickelt dabei einen Krisenbegriff, bei dem er Krisen deutlich von langsam eintretenden, zyklischen Prozessen abgrenzt (vgl. Koselleck 2006: 207). Stattdessen geht er davon aus, dass

> »›Krise‹ einen einmaligen, sich beschleunigenden Vorgang bezeichnen [kann], in dem sich viele Konflikte, das System sprengend, zusammenschürzen, um nach der Krise eine neue Lage herbeizuführen. Dann indiziert ›Krise‹ das Überschreiten einer Epochenschwelle, einen Vorgang, der sich mutatis mutandis wiederholen kann.« (Koselleck 2006: 208)

---

3 Grundlegend für diese Annahme ist die Einordnung der historischen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklung des Mittelalters auf eine einzig mögliche und vorhersehbare Zukunft, die in deutlichem Gegensatz zu den vielfältigen, ergebnisoffenen Entwicklungen der Neuzeit steht. Jan Rüdiger widmet sich in »Wenn man das Ende schon kennt: Das Mittelalter – krisenfeste Geschichte?« (2012) kritisch der Frage, ob im Mittelalter krisenhaft erlebte Phänomene als Krisen zu bezeichnen sind und bekräftigt Kosellecks (1959) Standpunkt.

Demnach markiert die Krise eine Peripetie innerhalb einer zyklisch angelegten Geschichtsauffassung (vgl. Koselleck 1959: 134) und geht aus historischer Perspektive einher mit der deutlichen Unterscheidung der Situation vor und nach dem Eintreten der Krise. Entsprechend handelt es sich bei Krisen nicht um permanente, sondern ereignishafte Phänomene (vgl. Koselleck; Stempel 1973: 536).

Um historische Krisenbegriffe diagnostisch als Ausdruck einer Epoche nutzbar zu machen und sie mit einem gesellschaftlichen Krisenbewusstsein zu verknüpfen, müssen Krisen nicht als punktuelle Ereignisse verstanden, sondern stets historisch kontextualisiert werden. »Nicht der konkrete Fakt des historischen Ereignisses, sondern dessen Einbindung in einen »Trend« der Entwicklung und somit die Beziehung zu anderen Ereignissen sind jetzt also für die Charakterisierung der Krise relevant.« (Klaar 1993: 304) So ist der *Tag des Zorns*[4] am 25.01.2011 in Ägypten ohne diese Einbindung in den Trend des Arabischen Frühlings als Protest der Zivilbevölkerung gegen soziale Ungleichheit und die autokratische Herrschaft Präsident Mubaraks nicht zu verstehen und wird erst im Gefüge zu den sich anschließenden Ereignissen in Ägypten, Bahrain, Jemen, Jordanien, Kuwait, Libyen, Saudi-Arabien, Syrien, Tunesien und Marokko zur Krise.

Krisen setzen das Bewusstsein einer gewissen historischen Kontinuität voraus und konstituieren sich über den Bezug zur Gegenwart als Zeitpunkt der Interpretation und Bewertung. So wird der Krisenbegriff »zu einem geschichtsphilosophischen Grundbegriff, der den Anspruch anmeldet, den gesamten Geschichtsverlauf aus der eigenen Zeitdiagnose heraus deuten zu können.« (Koselleck 2006: 206) Neben den anhaltenden Veränderungen und ihrem ereignishaften Charakter knüpft Koselleck Krisen an die Entstehung des Bürgertums und seine »im absolutistischen Staat spezifischen Art der politischen Kritik.« (Koselleck 1959: 141) Nach Koselleck bildete sich das Bürgertum im Absolutismus heraus und war »von dem Bewußtsein getragen, sich in einer latenten Entscheidungssituation zu befinden« (Koselleck 1959: 106). Die Abgrenzung des Bürgertums von der bestehenden absolutistischen Ordnung führte zu einer Krise, die in die Französische Revolution mündete. Diese Entwicklung bezeichnet Koselleck als Pathogenese, also einem Krankheitsverlauf ähnelnden Prozess, was den ambivalenten und ergebnisoffenen Charakter der Krise pointiert.

Koselleck (1959), der die Krise als Gegenstand der historiographischen Forschung etabliert, grenzt in seiner Konzeptualisierung Krise und Konflikt durch die jeweils beteiligten Akteure ab. Während ein Konflikt durch sich inhaltlich widersprechende Lager und ihre Interessen charakterisiert ist, wird diese Form der Dualität in Krisen überwunden.

---

4 Die Frankfurter Allgemeine Zeitung titelt am 26.01.2011 »Tote am Tag des Zorns« (vgl. https://bit.ly/3C9jWru).

> »Die Krise ist der Zustand der Herrschaftslosigkeit, der Anarchie. […] Insoweit ist der Begriff der Krise ein Begriff, der eine Geschehenseinheit erfaßt, der keinen Raum läßt für dualistische Aufspaltungen, die einen außerstaatlichen Bereich unberührt läßt.« (Koselleck 1959: 140)

Ähnlich wie Jacob Burckhardt Ende des 19. Jahrhunderts verknüpft Koselleck (1959) die Krise mit dem Verhältnis von Staat und Gesellschaft. Demnach entstehen Krisen aus »dem konkurrierenden Herrschaftsanspruch zwischen dem Staat und der Gesellschaft« (Koselleck 1959: 108), wobei die zunehmend konfliktbehaftete Verknüpfung von Politik und Moral und Staat und Gesellschaft im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert »de facto eine totale Politisierung der geistigen Welt bedeutet, ohne sie als solche in den Blick zu rücken« (Koselleck 1959: 128). Kosellecks Krisenbegriff ist aus zwei Gründen deutlich von Burckhardts Fundierung der Krise abzugrenzen. Zum einen, weil Koselleck die Existenz von Krisen konzeptuell an die Neuzeit bindet und diagnostiziert: »Das Jahrhundert der Kritik und des moralischen Fortschritts [die Aufklärung] hat die »Krise« als zentralen Begriff nicht gekannt.« (Koselleck 1959: 132) Zum anderen, weil aus heutiger geschichtswissenschaftlicher Sicht die Diagnose einer Krise erst mit zeitlichem Abstand erfolgen kann. Da Burckhardt, der 1816 geboren ist, die Prozesse des ausgehenden 18. Jahrhunderts in seiner Argumentation mit den von ihm erlebten gesellschaftlich-politischen Erhebungen gegen die Restauration der 1840er Jahre verknüpfte, verfügt er nicht über den nötigen zeitlichen Abstand, der die Kontextualisierung und Interpretation der Ereignisse in einen größeren historischen Wirkungszusammenhang möglich gemacht hätte.

Historisch scheint der Krisenbegriff durch seinen unvorhersehbaren Ausgang charakteristisch für moderne Gesellschaften[5]. Unabhängig von der zeitlichen Kontextualisierung, impliziert die Krise aus historischer Perspektive immer das gedankliche Konstrukt einer geschichtlichen Zukunft,

> »aber indem sie die Frage an die geschichtliche Zukunft beschwört, hält sie diese Frage zugleich offen, weil der moderne, nach-eschatologische Zukunftsbegriff

---

5 Neben einer historischen Begriffsdefinition der Moderne als an die Aufklärung angrenzende Epoche, gilt *modern* auch als Synonym pluraler, scheinbar arbiträrer und nicht ausschließlich traditionsgebundener Gesellschaften, in denen Krisen entstehen (vgl. Giddens 1996: 13). Einen maßgeblichen Unterschied vormoderner und moderner Gesellschaften markieren soziale Beziehungen und personengebundene Hierarchien (vgl. Lohauß 1995: 143). Verwiesen sei an dieser Stelle auf Wolfgang Welschs philosophische Ausführungen zu Begriff und Phänomenologie der Moderne in *Unsere postmoderne Moderne* (1987). In *Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten* (1995) diskutiert die Philosophin Cornelia Klingler Einflüsse der Romantik auf die Moderne, wobei sie die der Romantik inhärente Kritik an der Vernunft als konzeptuelles Charakteristikum der aufgeklärten Moderne zugrunde legt.

> seinerseits fiktionalisierbar ist, indem er nicht mehr die Ankunft bereits existierender Dinge bezeichnet, die dem entsprechend passiv erwartet werden können, sondern die Entstehung neuer Dinge signalisiert, die aktiv erschlossen und geplant realisiert werden.« (Makropoulos 2013: 4)

So wird das Konzept der Krise durch die diagnostischen und prognostischen Aussagepotentiale zum Indikator eines modernen Bewusstseins (vgl. Koselleck 1959: 134), dem aus historiographischer Perspektive Bruch, Transformation und Kontinuität zugleich untergeordnet werden können. »Unter dem Krisenbegriff müssen Ursachen, Struktur und Folgen des Geschehens deutlich gemacht, also treffender und präziser benannt werden können, als es mit anderen Begriffen möglich wäre.« (Vierhaus 2003: 56)

Während eine geschichtswissenschaftliche Subsumtion historischer Vorgänge unter dem Krisenbegriff auf Strukturebene anhand ihrer Entstehung, ihres Eintretens, des Fortgangs und ihrer Folgen möglich ist, scheint die inhaltliche Ebene bislang wenig präzise, »denn im Unterschied zu den meisten anderen Begriffen, die als Epochensignaturen[6] vorgeschlagen werden, ist die Krise zunächst einmal nicht

---

6 In historiographischen und literaturwissenschaftlichen Diskursen wird immer wieder auf die Arbitrarität des Epochenbegriffes und der epochalen Zuordnung literarischer und kultureller Artefakte hingewiesen (vgl. Rosenberg 2002: 308), da die Subsumtion historischer Ereignisse oder literarischer Publikationen zugleich mit einer hierarchischen Selektion verbunden ist (vgl. Harms 2002: 279). Die Rigidität der Typologie nach Charakteristika variiert je nach Anspruch an Geschlossenheit des zu bestimmenden Epochenbegriffes aus historiographischer oder literaturwissenschaftlicher Perspektive, was ebenso für den Anspruch an Typologisierung mittels gemeinsamer Merkmale einer Epoche durch Epochensignaturen gilt.
Der literaturwissenschaftliche Epochenbegriff basiert auf der literaturhistorischen Zuordnung von Texten in bestimmte historische Kontexte, was immer auch eine Hierarchisierung der in einer ausgewählten Zeit produzierten Literaturen unter Berücksichtigung der jeweils dominierenden Konventionen impliziert. Dabei finden häufiger diejenigen Texte, die Ähnlichkeiten aufweisen und daher vermeintlich repräsentativ für eine bestimmte Zeit scheinen, Einzug in die literaturhistorische Periodisierung. Zudem wird bei der einer historisch basierten Epochenzuordnung die literarische Rezeption nicht in Bezug zu historischen Rezipient*innen und ihren sozialen Milieus gesetzt. Fraglich bleibt auch die Einordnung von Schwellenliteraturen, die nicht eindeutig der vorherigen oder sich anschließenden Epoche zuzuordnen sind. In »Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen« (1985) diskutiert Burkhart Steinwachs die Wechselwirkungen zwischen historischer und rezeptionsgeschichtlicher Epochenzuordnung. Der Kritik am Epochenbegriff wird mit alternativen Modellen begegnet, unter ihnen die von Klaus W. Hempfer in *Gattungstheorie* (1973) entwickelte Unterscheidung von Schreibweise und Gattung und die von Michael Titzmann (2000) geprägte Periodisierungshypothese. Titzmann (2002) unterscheidet zwischen epochentypischen Aspekten und epochenspezifischen Merkmalen (vgl. Titzmann 2002: 302). Zur weiteren Vertiefung des literaturwissenschaftlichen Epochendiskurses verweise ich zudem auf Rosenberg (2002) und Kiening (2002), in *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* (2002). Es ist ausgeführt worden, dass es aus historiographischer Perspektive be-

inhaltlich gefüllt. Alles kann potenziell in der Krise sein.« (Graf 2017: 161) Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich historiographische Fundierungen der Krise durch den Anspruch einer zeitlichen Kontextualisierung auszeichnen und von epochal und zeitgeistig variabler Beobachtung und Analyse abhängen. Neben der Subsumtion von Ursachen, Struktur und Folgen unter einem historischen Krisenbegriff ist der prognostische Aspekt der geschichtlichen Zukunft ebenso relevant wie die Frage der Konzeptionalisierung der Krise als Ereignis oder Prozess in einem zyklischen Geschichtsverständnis. Die Krise markiert einen Zustand, der weder eindeutig positiv noch negativ konnotiert ist, sondern offen und unvorhersehbar, aber sich deutlich von der Situation vor der Krise unterscheidet. Dieser ergebnisoffene Zustand wird am Beispiel des Arabischen Frühlings deutlich. Herrschten vor den 2010 einsetzenden Protesten klar definierte, häufig totalitäre politische Herrschaftshierarchien, erzeugte der medial verbreitete Protest Druck auf die Regierungen, die in Tunesien, Ägypten, Libyen und im Jemen zum Sturz der Präsidenten führte. Das verdeutlicht, dass sich die Situation vor Einsetzen der Proteste zunächst deutlich von der danach unterscheidet. Zehn Jahre nach diesen Umbrüchen sind die politische Lage und die Situation der Zivilbevölkerung faktisch jedoch mindestens genauso prekär wie zuvor.

Reinhart Koselleck modelliert die Krise als Ereignis, während Jacob Burckhardt auf den beschleunigt ablaufenden Prozesscharakter der Krise insistiert. Auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive scheint der Ereignisbegriff anschlussfähig und relevant für die noch ausstehende theoretische Modellierung der Krise. »Das Ereignis besteht demnach in der Abweichung von dem in einer gegebenen narrativen Welt Gesetzmäßigen, Normativen, dessen Vollzug die Ordnung dieser Welt aufrechterhält.« (Schmid 2005: 20) Dass sowohl Koselleck als auch Burckhardt bei ihren theoretischen Annäherungen an die Krise auf die Genese des Bürgertums in der Neuzeit rekurrieren, weist auf zwei maßgebliche Merkmale von Krisen aus historiographischer Perspektive hin, nämlich die nachhaltige Veränderung des gesellschaftlich-politischen Systems und die Verortung von Krisen als kollektive Phänomene. Einschränkend muss daran erinnert werden, dass Burckhardt solche Veränderungen nicht als permanent anhaltend beschreibt, da er von einer automatisiert einsetzenden Restauration bestehender gesellschaftlicher und politischer Eliten ausgeht. Folgt man diesen theoretischen Konzeptualisierungen, muss eine Krise maßgebliche und zumindest in Ansätzen kontinuierlich bestehende strukturelle Veränderungen herbeiführen, was für die weltweite Finanzkrise ab 2008

---

stimmter Kriterien bedarf, um einen als krisenhaft erlebten Prozess als Krise zu typologisieren. Da angenommen wird, dass die Krise untrennbar mit der Herausbildung des Bürgertums im ausgehenden 18. Jahrhundert verbunden ist, werden Krisen als epochenspezifisches Phänomen der historisch begründeten Moderne konzeptualisiert.

nicht anschlussfähig zu sein scheint, da das wirtschaftliche System in den betroffenen Staaten bislang nicht nachhaltig verändert wurde. Anhand dieses Beispiels kann gezeigt werden, dass die strukturverändernde und nachhaltige Wirkung von Krisen kein hinreichendes Kriterium zur weiteren Konzeptualisierung von Krisen darstellt.

Dass Jacob Burckhardt in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts und Reinhart Koselleck in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts historiographische Krisenbegriffe entwickelten, zeugt von der diachronen Relevanz des Gegenstandes und doch ist augenfällig, dass diese nicht kontinuierlich rezipiert wurden. Soweit ich den Stand der historiographischen Forschung überschaue, erfolgt trotz der durchgehenden Begriffsverwendung des Terminus *Krise*, mit Ausnahme von Burckhardt und Koselleck, keine umfassende theoretische Fundierung des Gegenstandes. Aufgrund seiner diskontinuierlichen Rezeption und der inhaltlich widersprüchlichen Ausgestaltung kann die Produktivität des historiographischen Krisenbegriffs als noch nicht hinreichend beurteilt werden, um aktuell krisenhafte Phänomene angemessen theoretisch fundieren und erklären zu können, dennoch wird deutlich auf die Rupturwirkung der Krise und ihre kollektive Bedeutung hingewiesen.

2.1.2 Bildungstheoretische und erziehungswissenschaftliche Perspektiven

Aus bildungstheoretischen und erziehungswissenschaftlichen Perspektiven werden dem Terminus *Krise* ambivalente Bedeutungen zugeschrieben. Zum einen werden alterstypische Krisenerfahrungen von Lernerinnen und Lernern in der Adoleszenz, die sich auf Herausforderungen der Identitätsentwicklung in Beziehung zu anderen zurückführen lassen, als Krisen bezeichnet. Zum anderen bezieht sich der Terminus auf Phänomene, die durch äußere Einflussfaktoren wie eine Migration ausgelöst werden und daher zunächst nicht kausal auf die Entwicklung in der Adoleszenz zurückzuführen sind. Der Erziehungswissenschaftler Hans-Christoph Koller (2012) beschreibt Krisen als Ereignisse, »unter denen ein einmal erworbenes Welt- und Selbstverständnis aktualisiert werden muss.« (Koller 2012: 25) Krisen können aus erziehungswissenschaftlicher und bildungstheoretischer Perspektive polarisierend gedeutet werden und

> »eine disziplinierende und entmutigende, manchmal auch eine befreiende und ermutigende Wirkung [erzeugen]. Schon dies ist ein Grund, sich auch im Kontext pädagogischer Theoriebildung und Forschung mit Krisendiskursen zu beschäftigen: Sie gehören zum Kernbestand sozialisierender und, wenn man so will, erzieherischer Faktoren.« (Salomon; Weiß 2013: 13)[7]

7 Es muss kritisch angemerkt werden, dass eine Tendenz zur beliebigen Projektion von Krisenwahrnehmungen auf pädagogische Kontexte zu beobachten ist, die jedoch nicht ursächlich auf erzieherische Zusammenhänge zurückgehen (vgl. Salomon; Weiß 2013: 13), was eine

Ohne eindeutig negative Konnotation können Krisen im erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretischen Diskurs als intendierte Störungen etablierter Systeme und Ordnungen verstanden werden, was die Krisendefinition von Schefold (2012) im *Lexikon Erziehungswissenschaft* von Klinkhardt deutlich macht:

> »Krise lässt sich als Zustand eines abgegrenzten Wirklichkeitsbereiches bezeichnen, dessen Struktur bzw. Ordnung durch interne oder externe Prozesse oder Ereignisse so erschüttert wird, dass der Fortbestand der Struktur bzw. Ordnung als gefährdet angesehen wird […]. Die Definition einer Situation als Krise bringt zudem Handlungszwänge mit sich.« (Schefold 2011: 248f.)

Der Verweis auf die Bedeutung der Reaktionen auf Krisen bei der Begriffsbestimmung betont die praktische Verortung erziehungswissenschaftlicher und bildungstheoretischer Forschungszusammenhänge, die vor allem auf das Generieren von Aufgaben für die pädagogische Praxis abzielen.

Als Teildisziplin der Erziehungswissenschaften beleuchtet die Bildungstheorie Bildungsprozesse, die im Rahmen einer didaktischen Analyse erziehungswissenschaftlich nutzbar gemacht werden können. Dabei gilt die Krise als Auslöser eines Lernanlasses, ist somit positiv konnotiert und »als eine Lerngelegenheit derjenigen zu reflektieren, die als gesellschaftliche Subjekte mit Recht den Anspruch erheben, ihre Lebensverhältnisse kooperativ selbst zu steuern.« (Steffens 2013: 47) Folglich ist nicht die Krise selbst Gegenstand der Forschung, sondern vielmehr der kausal von ihr ausgehende Lernanlass, also die Situation, die sich an eine erlebte Krise anschließt.

Um die Bedeutung des erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretischen Krisenbegriffs herauszuarbeiten, muss zunächst der zugrunde liegende transformatorische Bildungsbegriff[8] dargelegt werden, um die Konzepte *Lernen* und

---

trennscharfe Unterscheidung entwicklungspsychologischer und bildungswissenschaftlich-erziehungswissenschaftlicher Krisenbegriffe bisweilen erschwert. Exemplarisch sei auf Krisen verwiesen, die durch eine Migrationserfahrung ausgelöst werden und deren Ursprung häufig psychologischer Natur ist. Diese Krisenerfahrung kann durch das Auftreten in entwicklungsentscheidenden Phasen verstärkt und entsprechend auch zum Gegenstand erziehungswissenschaftlicher und bildungstheoretischer Forschungen werden, weil sich die Krisenerfahrung maßgeblich innerhalb schulisch initiierter Bildungsprozesse offenbart. Bezieht sich die migrationsbedingte Krise auf eine Traumatisierung, die einer psychiatrischen Behandlung bedarf, ist die Krise im psychiatrisch-pathologischen Spektrum angesiedelt.

8 Die empirische Bildungsprozessforschung und die Entwicklung eines theoretischen Bildungsbegriffes gelten erst seit den 1980er Jahren als etablierte Forschungsinteressen. In diesem Zusammenhang erweist sich die Biographieforschung als geeignete Methode, Bildungsprozesse auf empirischer Grundlage zu reflektieren. Im Gegensatz zum Lebenslauf, der sich auf valide Fakten und historisch überprüfbare Daten bezieht, fokussiert die Biographieforschung Erfahrungen, die für das Individuum prägend sind (vgl. Marotzki; Nohl; Ortlepp 2005: 115). Der zugrunde liegende Bildungsbegriff geht auf das in den 1960er und 1970er Jahren von

Bildung voneinander abzugrenzen. Während Koller (2012) unter Bildung »höherstufige Lernprozesse, bei denen sich auch die Art und Weise der Informations*verarbeitung* verändere« (Koller 2012: 20) subsumiert, definiert er »*Lernen* [Herv. i. O.] als Aufnahme neuer Informationen« (Koller 2012: 20). Demnach sind Bildungsprozesse auf kategorialer Ebene zu verorten. »Diese Auffassung schließt ein, dass ein Bildungsprozess »Subjekt« und »Welt« in ihrer je gegebenen symbolisch typisierenden Konfiguration aufbricht und anders refiguriert.« (Kokemohr 2007: 16) Im Rahmen dieser Transformationsprozesse verortet Koller Bildung »in einem unabschließbaren Prozess der Infragestellung oder Verflüssigung bestehender Ordnungen und eines Anders*werdens* mit offenem Ausgang.« (Koller 2012: 31) Der Bildungsbegriff basiert auf der Annahme von Selbst- und Weltbildern, gemeint sind Standpunkte und Überzeugungen der Lernerinnen und Lerner zu sich selbst und ihrer sozialen und materiellen Umwelt (vgl. Marotzki; Nohl; Ortlepp 2005: 107), die im Verlaufe eines Bildungsprozesses aufgebrochen und reformuliert werden. Dabei stoßen die Lernenden an Grenzen, die sie krisenhaft erleben, da sie mit bisher etablierten Strukturen den neuartigen Problemlagen und Widersprüchen nicht mehr angemessen begegnen und diese auflösen können. Seitens der Lehrerinnen und Lehrer sind diese Krisen intendiert, da sie für die Lernenden die positive Herausforderung bergen, neue Denkhorizonte zu erschließen. Das Neue, gemeint sind vornehmlich unbekannte Subjekte, beispielsweise Personen, deren Überzeugungen oder Verhalten nicht mit bisher etablierten und bekannten Mustern des menschlichen Miteinanders erklärt werden können, Objekte oder Handlungen, lösen im Lernenden das Gefühl der Fremdheit aus, da sie »sie nicht in ihre etablierten kulturellen und epistemischen Ordnungen integrieren können, weil ihnen sinnhafte Anschlusselemente fehlen« (Buchenhorst 2015: 11). Um von diesem Gefühl der krisenhaften Fremdheit lernen zu können, müssen Modi ihrer Entschlüsselung und Übersetzung gebildet werden. Dafür ist die konstruktivistische Annahme grundlegend, die Konfrontation mit Irritationen bestehender Strukturen führe »zu einem sogenannten Refraiming, einer ›Neu-Rahmung‹ unserer Wahrnehmungen und kognitiver Muster […]« (Ziemons 2003: 18). Der bildungstheoretische Krisenbegriff bezieht sich keinesfalls ausschließlich auf »dramatische oder gar katastrophische Entwicklungen […], sondern lediglich solche Situationen oder Konstellationen, in denen die relative Stabilität eines etablierten Welt- und Selbstverhältnisses in Frage gestellt wird« (Koller 2012: 71), was häufig durch Staunen, Zweifel und Unverständnis der Lernenden zum Ausdruck gebracht wird. Im Gegensatz dazu werden »Krisen […] negativ *erlebt*, insofern sie etwas erschüttern, von dem der Krisengebeutelte wünscht, dass es Bestand hat« (Wehner 2016: 167) und die evozierte Orientierungslosigkeit die Neugier auf

---

Hans-Christoph Koller und Winfried Marotzki geprägte Paradigma von Bildung als Transformationsprozess zurück (vgl. Koller 2012: 20).

das Unbekannte dominiert. Wehner (2016) betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung des zeitlichen Abstands, die

> »sich unterschiedlich auf das Erleben von Krisen auswirken [kann]. Mit *reflexiver* [Herv. i. O.] Distanz können Krisen als Erfahrungen eine positive Einschätzung erhalten. Mit *emotionaler* [Herv. i. O.] Distanz können Krisen im *Erleben* ihren Schrecken verlieren.« (Wehner 2016: 167)

Festzuhalten ist, dass sich die Diagnostik der Krise aus erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretischer Perspektive deutlich von ihrem Erleben unterscheidet. Während die direkte Krisenwahrnehmung in der Regel negativ konnotiert ist, ermöglicht der emotionale Abstand einen reflexiven Metaprozess, der im positiven Sinne zu einer Horizont- und Wissenserweiterung bei Bildungsprozessen und der Entwicklung von Persönlichkeit und Identität beiträgt.

Die konzeptuelle Anbindung von Krisen als intendierte Auslöser eines Bildungsprozesses impliziert einerseits einen prozeduralen Charakter, andererseits markiert die Krise den Ausgangspunkt eines Prozesses, dessen Folgen schwer absehbar sind. Folglich wird die Krise als deutlich terminierbares Ereignis modelliert, während aus historischer Perspektive ein aus der Kritik an bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen resultierender ergebnisoffener Prozess in einer Krise kulminiert.

2.1.3 Psychologische Perspektive

In zahlreichen psychologischen Teildisziplinen wird auf unterschiedliche Krisenbegriffe rekurriert. Neben traumapsychologischen Ansätzen und der häufig assoziativen Bezugnahme auf Krisen bei der Beschreibung psychiatrischer Störungen und Krankheitsbilder, verweist vor allem die Entwicklungspsychologie auf das Konzept der *Krise*. Ausgehend von der Annahme einer normgerechten Entwicklung müssen kollektiv auftretende von ausschließlich individuell verorteten akzidentellen Krisen unterschieden werden.[9]

Die Verortung von Krisen an typischerweise entwicklungsentscheidenden Phasen im Leben eines Menschen geht einher mit der zwangsläufigen Notwendigkeit einer Bearbeitung dieser Entwicklungskrisen (vgl. Ulich 1987: 73), was erziehungswissenschaftliche und bildungstheoretische Forschungsansätze mit der Intention untersuchen, Krisen als Auslöser eines Bildungsprozesses nutzbar zu machen.

---

9 Entwicklungsgemäße Krisen werden auch als *Lebensveränderungskrisen* oder *normative Krisen* bezeichnet und resultieren ursächlich aus entwicklungsbedingten Wendepunkten im Leben. Davon sind *traumatische Krisen*, die durch ihre Unvorhersehbarkeit und negative Konnotation gekennzeichnet sind und zu denen auch akzidentell ausgelöste Krisen zählen, abzugrenzen (vgl. Ciompi 2000: 18).

Ulich (1987) bekräftigt »die potentiell entwicklungsfördernde Rolle von Widersprüchen, Konflikten, Diskrepanzen, Krisen, Nicht-Passung u.ä.« (Ulich 1987: 63) aus entwicklungspsychologischer Perspektive und knüpft damit an Studien zur Leistungsmotivation und Untersuchungen zur kognitiven und moralischen Entwicklung an, die im 20. Jahrhundert maßgeblich von Jean Piaget und Lawrence Kohlberg angestoßen wurden (vgl. Ulich 1987: 63). Da sich entwicklungspsychologische Perspektiven zumeist auf die Herausbildung dezidierter moralischer, kognitiver und identitätsbildender Eigenschaften des Individuums in der Adoleszenz beziehen, muss auf die Relevanz der Jugendzeit[10] für krisentheoretisch-entwicklungspsychologisch basierte Ansätze hingewiesen werden, die der Psychoanalytiker Erik H. Erikson (1970) durch die Bezeichnung der Adoleszenz als »normative »Identitätskrise« (Erikson 1970: 13) betont.

Während des gesamten Lebens ist der Mensch mit Entwicklungsaufgaben[11] konfrontiert, die auf Grund individueller Entwicklungsverläufe und Lebensentwürfe unterschiedlich ablaufen, sich jedoch an bestimmte Altersstufen koppeln lassen und mit einer Krisenerfahrung des Individuums einhergehen.[12] Diese entwicklungsbedingte Krisenerfahrung wird an drei relevante Aspekte gebunden: Die biologische Entwicklung, die gesellschaftlich-kulturellen und die individuellen Erwartungen, zwischen denen keine Passung möglich ist und die daher zwangsläu-

10 Göppel (2005) weist auf die teils synonyme Verwendung der Termini *Jugend*, *Adoleszenz* und *Pubertät* hin, die jedoch auf unterschiedliche Erkenntnisinteressen soziologischer, psychologischer und biologischer Forschungen verweisen (vgl. Göppel 2005: 5). So ist die Jugendzeit wegen einer individualisiert und kaum standardisierbar ablaufenden Entwicklung nur schwer an eine spezifische Altersspanne zu koppeln. Zumeist werden Heranwachsende zwischen 14 und 21 als Jugendliche bezeichnet (vgl. Göppel 2005: 4), die renommierte Shell Jugendstudie bezieht sich auf den Altersraum von 12 bis 25 (vgl. 17. Shell Jugendstudie). In der Psychologie wird die Bezeichnung *Adoleszenz* zur Kennzeichnung des entscheidenden Zeitraums der Identitätsbildung verwendet, in dem die Jugendlichen typischerweise mit Identitätskrisen konfrontiert sind (vgl. Erikson 1970: 13), wohingegen sich die während der Adoleszenz verlaufende Pubertät vorrangig auf die biologische Entwicklung des Körpers bezieht.

11 In *Developmental Tasks and Education* (1943) entwickelt der Pädagoge Robert Havighurst das Konzept der *Entwicklungsaufgabe* (vgl. Havighurst 1956: 215). Seine Modellierung alterstypischer Entwicklungsaufgaben antizipiert das Stufenmodell der moralischen Entwicklung von Lawrence Kohlberg (1958).

12 Der Entwicklungsbegriff wird in psychologischen Kontexten kontrovers diskutiert. Im Fokus steht die Frage, ob Entwicklungsprozesse auf einen Endzustand abzielen, was mit der Annahme einherginge, der Höhepunkt dieser Differenziertheit und Komplexität sei in der Jugendzeit abgeschlossen (vgl. Peters; Kipp 2002: 16). So entwickelte Erikson (1970) ein Stufenmodell der menschlichen Identitätsentwicklung, das auch als Kulmination der Identität im Erwachsenenalter lesbar ist. Das hätte zur Folge, dass die Kindheit als noch nicht vollständig differenziertes Zwischenstadium auf dem Weg zu einem vollendeten Menschen angesehen würde, worauf Juliane Noack in »Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus« (2010) kritisch hinweist.

fig zu einer Polarität führen, die krisen- und konflikthaft erlebt wird (vgl. Peters; Kipp 2002: 20). Dementsprechend rücken diejenigen Entwicklungsprozesse in den Fokus, die bipolare Entscheidungsmöglichkeiten bieten und wegen ihres offenen Ausgangs von den Betroffenen als kritischer Übergang erlebt werden (vgl. Ulich 1987: 49). »Nicht nur [die] Entwicklung, sondern die Beschleunigung einer schon in Gang gekommenen Veränderung im Sinne einer »Wende« kennzeichnet also hier das Verständnis von Krise.« (Ulich 1987: 4) Eine Krise kann zur Motivation für Entwicklung werden, wenn sie das Individuum vor eine nötige Neuordnung etablierter Strukturen stellt (vgl. Ulich 1987: 69), jedoch kann die plötzlich auftretende Unfähigkeit des Individuums, neuartige Herausforderungen zu bearbeiten, auch Angst und das Gefühl einer Bedrohung der subjektiven Integrität hervorrufen (vgl. Ciompi 2000: 16).

> »Krise ist also ein belastender, temporärer, in seinem Verlauf und seinen Folgen offener Veränderungsprozeß der Person, der gekennzeichnet ist durch eine Unterbrechung der Kontinuität des Erlebens und Handelns, durch eine partielle Desintegration der Handlungsorganisation und eine Destabilisierung im emotionalen Bereich.« (Ulich 1987: 52)

Diese Ruptur der Kontinuität und die nötige Resynchronisierung können einerseits zu Weiter-, jedoch auch zu Fehlentwicklung führen (vgl. Ulich 1987: 49), bei denen das Individuum versucht, sich bestmöglich an die neuartige Situation anzupassen (vgl. Cullberg 1978: 27).[13]

Aus psychologischer Perspektive wird der Krise ein hoher Stellenwert für die Identitätsentwicklung zugeschrieben. Kontrovers wird diskutiert, ob sie einen entwicklungsfördernden oder -hemmenden Einfluss ausübt. Konsens besteht über die Annahme, dass die Konfrontation des Menschen mit Krisen nicht vermieden werden kann und maßgeblich zur Ausbildung von Identität und Bewusstsein des Individuums im Kontext seiner sozialen Umgebung beiträgt. Ist die Krise aus historischer Perspektive als Peripetie eines zyklischen Geschichtsverlaufes konzeptualisiert, tritt sie aus psychologischer Perspektive wiederkehrend und an erwartungsgemäßen Phasen der Entwicklung ein und ist durch ihren individuellen Ausgang geprägt. Ohne politikwissenschaftliche Modellierungen der Krise zu antizipieren, muss darauf hingewiesen werden, dass diese ein zyklisches Auftreten von Krisen konzeptuell ausschließen.

---

13 Grundsätzlich können drei verschiedene als *Coping* (vgl. Heim 2000: 29) bezeichnete Bewältigungsstrategien psychisch belastender Situationen und Prozesse unterschieden werden: Adaptive, maladaptive und vermeidende. Erste führen eine nachhaltige Lösung des Problems herbei, zweite sorgen nur kurzfristig zur Auflösung der krisenhaften Situation und letzte sind bei Krisen nicht anwendbar, da einer Krise nicht mit Vermeidungsverhalten begegnet werden kann (vgl. Krieg 2008: 11).

Im Gegensatz zu psychiatrisch-pathologischen Krisenentwürfen, die disziplinär der Medizin und nicht der Psychologie zugehörig sind, markiert die Krise aus psychologischer Perspektive keine behandlungsbedürftige Störung. Dagegen bezeichnen Krisen in der psychiatrisch-medizinischen[14] Diagnostik einen krankhaften, pathologisch aus dem Gleichgewicht geratenen emotionalen oder körperlichen und zeitlich begrenzten Zustand eines Menschen, der therapeutisch behandelt werden muss und dessen Ausgang ungewiss ist. Wegen ihrer konzeptuellen Unterschiede wird im Folgenden der psychiatrische Krisenbegriff nicht weiter thematisiert, weil er kaum für erziehungswissenschaftliche, bildungstheoretische und psychologische Perspektiven anschlussfähig gemacht werden kann.

2.1.4 Politikwissenschaftliche Perspektive

Bis zur Insolvenz der US-amerikanischen Lehman-Bank im September 2008 und der sich anschließenden weltweiten Finanzmarktkrise galten Wirtschaftskrisen in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als geographisch begrenzt und konnten daher durch den globalen Finanzmarkt ausgeglichen werden (vgl. Nordmann 2010: 12).

> »Man konnte im Herbst und Winter 2008/2009 die Wiederkehr eines politischen Programmtypus erleben, der dreißig Jahre geradezu stigmatisiert war. In Deutschland kamen Konjunkturprogramme zuletzt Ende der 1970er Jahre mit dem Zukunftsinvestitionsprogramm (ZIP) zum Einsatz. Die Übernahme eines politischen Programmtyps, der lange Zeit politisch nicht konsensfähig war, verlief dabei ohne Regierungswechsel und vielfach gegenläufig zur politischen Couleur der regierenden Parteien.« (Klenk; Nullmeier 2010: 274)

Diese politische Wende der Staatstätigkeit geht einher mit einer erneuten Rezeption politischer Krisentheorien der 1970er Jahre, die insbesondere von dem Politikwissenschaftler Claus Offe (1973) und dem Soziologen Jürgen Habermas (1973) geprägt wurden. Die politischen Maßnahmen zur wirtschaftlichen Krisenbewältigung regten einen Diskurs über die Handlungsfähigkeit und -legitimation moderner Demokratien an. Trotz des teils inflationären Gebrauchs des Terminus *Krise*

14 Psychiatrisch eingeführt wurde der Krisenbegriff in den 1940er Jahren von Erik Linnemann, der ihn in Bezug auf Trauerreaktionen Hinterbliebener nach einem Brand in Boston (1944) verwendete (vgl. Cullberg 1978: 26f.). Bei der Behandlung der seelischen Leiden von Kriegsveteran*innen des Zweiten Weltkrieges in der Mount-Zion-Rehabilitationsklinik wurde der Terminus *Identitätskrise* eingeführt, um ihre spezifischen Krankheitsbilder zu beschreiben (vgl. Erikson 1970: 12). Diese frühe Kontextualisierung verweist auf die untrennbare Wechselwirkung von krisenhaft erlebten historisch-politischen Ereignissen und ihren Auswirkungen auf Identität und Bewusstsein des Individuums.

und der politikwissenschaftlichen Beobachtung einer gewissen Permanenz krisenhafter Ereignisse (vgl. Nordmann 2010: 10) »findet sich in den Konzepten zur Analyse politischen Wandels keine ausgearbeitete Krisentheorie« (Klenk; Nullmeier 2010: 275). Begründet mit der nicht hinreichend differenzierten Konzeptualisierung der Krise beobachtet Jänicke (1973) eine Abkehr vom Terminus *Krise* bei der vergleichenden Analyse politischer Herrschaftssysteme (vgl. Jänicke 1973: 12). Dieses Paradigma der 1970er Jahre wird zu Beginn des 21. Jahrhunderts kritisch diskutiert, so hinterfragt Baumann (2000), ob es nicht besser sei, »die angegebene Verständnisordnung umzudrehen und der Idee der »Krise« eine begriffliche Priorität vor der Wahrnehmung der »Normalität« einzuräumen.« (Baumann 2000: 203)

Jürgen Habermas (1973) formuliert als erste Annäherung: »Mit Krisen verbinden wir die Vorstellung einer objektiven Gewalt, die einem Subjekt ein Stück Souveränität entzieht, die ihm normalerweise zusteht.« (Habermas 1973: 10) Ausgehend von der Annahme, die Souveränität eines Subjektes beziehe sich vorrangig auf die Kontrolle bestimmter Ordnungen und Systeme, wird die Krise als Störung dieser Normalität verstanden (vgl. Zinn 2010: 247). Habermas (1973), der Krisen auf kollektiver Ebene einer Gesellschaft ansiedelt, geht davon aus, dass »Krisen entstehen, wenn die Struktur eines Gesellschaftssystems weniger Möglichkeiten der Problemlösung zuläßt, als zur Bestandserhaltung des Systems in Anspruch genommen werden müßten.« (Habermas 1973: 11)

Der Politikwissenschaftler Volker Rittberger (1973) differenziert zwischen Performanz-, Herrschafts- und Integrationskrisen[15] (vgl. Rittberger 1973: 26), bei deren Unterscheidung er auf die entwicklungsbedingten Herausforderungen und politisch-gesellschaftlichen Eliten moderner Massendemokratien rekurriert (vgl. Rittberger 1973: 26f.). Rittbergers Ansatz verweist deutlich auf die politischen Krisentheorien der 1970er Jahre, die von der Annahme geprägt waren, »die Krise war nicht eine Krise unter anderen, sondern *die* [Herv. i. O.] Krise *des* [Herv. i. O.] Kapitalismus, die Krise eines gesamten Gesellschaftssystems, an deren Ausgang ein anderes Gesellschaftssystem[16] stehen sollte.« (Klenk; Nullmeier 2010: 276) Politische Krisendiskurse dieser Zeit widmeten sich vor allem der kritischen Diskussion über die Rolle des Staates als Interventionsakteur zur Abschwächung

---

15 Rittberger verteidigt diese Klassifikation in seinem Beitrag »Politische Krisen und Entwicklungsprobleme« (1973) im Rahmen der internationalen Krisenkonferenz des renommierten Otto-Suhr-Instituts der Freien Universität Berlin.

16 Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert sprach Jacob Burckhardt der Krise maßgebliches Potential zur nachhaltigen Veränderung eines gesellschaftlichen Systems zu. Burckhardt bezieht sich bei der Bewertung einer Krise am Erfolg der Implementierung ihrer gesellschaftlichen Veränderungen und prognostiziert eine Rückkehr zu bestehenden Autoritäten und Strukturen, sollte das Reformprogramm nicht inhaltlich spezifisch und umfassend sein (vgl. Burckhardt 1970: 127).

wirtschaftlich ausgelöster Krisen und ihren Auswirkungen auf das politische System der betroffenen Staaten. So diagnostizierten die Vertreter*innen kritischer Demokratietheorien wie Claus Offe und Jürgen Habermas die *Krise des Staates im Spätkapitalismus*, bei der sie Aspekte der politischen Ökonomie von Karl Marx integrierten und so eine Legitimitätskrise westlicher Demokratien voraussagten. Diese Krise könne nur durch einen Umsturz des Kapitalismus (vgl. Klenk; Nullmeier 2010: 276) behoben werden. In diesem Kontext entwickelt Claus Offe (1973) eine empirisch begründete politische Krisentheorie, die staatliche Steuerungsstrategien auf ihre Wirksamkeit im Hinblick auf ökonomisch ausgelöste Krisen untersucht (vgl. Offe 1973: 197). Er diskutiert, ob sich die Permanenz wiederkehrender wirtschaftlich ausgelöster Krisen in kapitalistischen Systemen auf ihre normative Legitimation auswirkt (vgl. Narr 1973: 233). Dazu vertritt Altvater (1973) in seinem Beitrag zur Krisenkonferenz des Otto-Suhr-Instituts die These: »Krisen sind also nichts anderes als bis *zum Eklat zugespitzte Widersprüche* [Herv. i. O.] der kapitalistischen Produktionsweisen.« (Altvater 1973: 182)

Heute kann die umfassende Kapitalismuskritik politischer Krisentheorien der 1970er Jahre keine Gültigkeit mehr beanspruchen, weil sich trotz kontroverser Debatten kein anderes Wirtschaftssystem als das kapitalistische durchsetzen konnte.

> »Selbst wenn die Finanzmarktkrise in einem Zusammenbruch des Weltwirtschaftssystems münden würde, so die der heutigen Situation vermutlich angemessene Deutung, entstünde in der Folge dieser sicherlich fundamentalen Krise nichts Anderes als eine Variante dieses kapitalistischen Wirtschaftssystems.« (Klenk; Nullmeier 2010: 277)

Ausgehend von zyklischen wirtschaftlichen Konjunkturen, die neben Phasen der Prosperität und des Booms auch Phasen der Rezession und der Depression beinhalten, auf die, je nach Auffassung der Staatstätigkeit, mit wirtschaftspolitischen Maßnahmen zur Abschwächung dieser konjunkturellen Schwankungen reagiert wird, kann die politikwissenschaftliche Differenzierung von Krisen und wirtschaftlichen Depressionen aufgezeigt werden. Während die Phasen der ökonomischen Depression vorhersehbar sind und mit politischen Maßnahmen abgeschwächt werden können, treten Krisen unvorhersehbar und plötzlich ein. Im Gegensatz zu konjunkturellen Rezessionen können ökonomisch verursachte Krisen durch staatliche Interventionen nicht gänzlich vermieden werden (vgl. Klenk; Nullmeier 2010: 275). Vor allem aber wirken sich wirtschaftliche Konjunkturzyklen nicht zwingend auf die politisch-normative Ebene aus und bergen nicht zwangsläufig ein systemschwächendes Potential, was ein Charakteristikum politikwissenschaftlicher Krisenmodelle darstellt.[17]

---

17 Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass eine Wirtschaftskrise die Legitimität eines politischen Herrschaftssystems nicht notwendigerweise einschränken muss. Klenk und

Ungeachtet möglicher Kausalursachen und Folgen politischer Krisen gilt es zunächst, Krisenphänomene aus politikwissenschaftlicher Perspektive spezifischer zu beschreiben. Dazu kann zunächst davon ausgegangen werden, dass ein nicht krisenhafter Zustand eines politischen Systems durch ein Gleichgewicht von Legitimation, Kontrollkapazität und politischer Entscheidungsfindung charakterisiert ist. Entsprechend ist eine Krise »*also eine Situation, in der das bisherige Verhalten irgendwelcher wichtiger Akteure unter Zeitdruck geändert werden muß, wenn kein ganz großer Wertverlust oder eine schwere Schädigung des Systems eintreten soll.* [Herv. i. O.]« (Deutsch 1973: 93) Charakteristisch für eine Krise ist demnach ein beschleunigt ablaufender Prozess, der ein politisches System zur Umstrukturierung drängt. Eine solche, zumindest partielle Umstrukturierung des politischen Systems wurde in Großbritannien 2016 nötig, als eine knappe Mehrheit in einem Referendum für den Austritt des Vereinigten Königreiches aus der Europäischen Union stimmte und so die damalige Premierministerin Theresa May zu Austrittsverhandlungen drängte. May selbst sprach sich indes für einen Verbleib des Vereinigten Königreichs in der Europäischen Union aus. Der als Brexit bezeichnete EU-Austritt Großbritanniens und die Austrittsbedingungen sorgten bis kurz vor seinem Inkrafttreten am 31.01.2020 für Kontroversen. Mit ihrem Votum 2016 übten die britischen Wähler*innen massiven Handlungszwang auf die verantwortlichen Akteure aus, der das politische System Großbritanniens vor große Herausforderungen gestellt hat, es jedoch nicht so aus dem Gleichgewicht geraten ließ, dass seine politische Legitimation in Frage gestellt wurde. Auf sozio-politischer Ebene wirken sich die Diskussionen über die Austrittsmodalitäten und ihre Folgen als spaltendes Potential[18] aus, die dazu führen, dass in Frage gestellt wird, ob die Union kulturell, politisch und wirtschaftlich derart heterogener Regionen wie Wales, Nordirland, Schottland und England weiterhin Fortbestand haben kann. Folglich ging vom Referendum zum Brexit das Potential einer politischen Krise aus, dennoch sind die Ereignisse aus politikwissenschaftlicher Perspektive nicht als Krise einzuordnen.

Bei den bisher dargelegten Aspekten des politikwissenschaftlichen Krisenbegriffs wird deutlich das Überraschungsmoment der Krisenerscheinung betont, das auf den möglichen Zusammenbruch einer legitimierten politischen Herrschaftsstruktur abzielt. Diese Argumentation schließt ein zyklisches Auftreten von Krisen konzeptuell aus (vgl. Bühl 1984: 69). Ein weiterer Bezugspunkt politischer Krisentheorien ist die systemische Manifestation der Demokratie im Staat, der »ab einem mittleren Stand wirtschaftlicher Entwicklung eine nahezu hundertprozenti-

---

Nullmeier (2010) betonen, dass der Legimitationsentzug indes häufig als Reaktion auf ein Versagen des staatlichen Krisenmanagements erfolgt (vgl. Klenk; Nullmeier 2010: 286).

18 Die spaltende Wirkung des Brexit auf den inneren Zusammenschluss der Landesteile des Vereinigten Königreichs wird in einem Artikel aus der Zeit vom 14.10.2020 gar als Kulturkampf beschrieben (vgl. https://bit.ly/37jXxd0).

ge Überlebenswahrscheinlichkeit« (Schmidt 2016: 91) zugesprochen werden kann. Trotzdem lassen sich verschiedene Dimensionen staatlicher Krisenhaftigkeit anhand der staatlichen Steuerungsfähigkeit, ihrer normativ-politischen Legitimation[19] und der Selbstorganisation aufzeigen (vgl. Klenk; Nullmeier 2010: 275f.). Demnach befände sich die Demokratie erst in einer Krise, die dann als Strukturkrise zu klassifizieren wäre, wenn Partizipation, staatliche Kontrolle, Funktionalität und folglich Legitimität, in ein Ungleichgewicht gerieten (vgl. Bühl 1984: 139; Schmidt 2016: 106). Ein Beispiel für die Gefährdung der Demokratie durch ein Ungleichgewicht von staatlicher Kontrolle, gesellschaftlicher Partizipation, Funktionalität des Systems und folglich seiner Legitimation, ist die Türkei. Nach dem gescheiterten Putschversuch einiger Generäle am 15.07.2016, für den die türkische Regierung die Gülen-Bewegung[20] verantwortlich macht, wurde der Ausnahmezustand ausgerufen, der mit einer massiven Beschneidung von Versammlungs-, Presse-, und Meinungsfreiheit einherging. Bereits 2016 ließen sich so die Ereignisse von 2017 prognostizieren, in deren Verlauf die Möglichkeit der gesellschaftlichen und daher parlamentarisch-demokratischen Partizipation sukzessiv eingeschränkt, wohingegen die staatliche Kontrollfunktion umfassend ausgeweitet wurde.[21] Die sich abzeichnende weitere Einschränkung demokratischer Prinzipien und Rechte wurde im April 2017 mit der angenommenen Verfassungsänderung auch institutionell verankert. Seitdem vereint der Staatspräsident Erdoğan die exekutiv-politische Macht in einer Person und ist nicht mehr zu parteipolitischer Neutralität verpflichtet, sondern kann sogar als Parteivorsitzender fungieren. Der türkische Staatspräsident ist seither ohne bürokratische Hürden in der Lage, das Parlament aufzulösen und so die parlamentarisch manifestierte gesellschaftliche Partizipation des Volkes auszuhebeln, was faktisch einer Krise des demokratischen Systems entspräche (vgl. BpB 2017).

Die Ursachen politischer Krisen können entweder systemintern, wie staatliches Versagen und unzureichende Partizipationsmöglichkeiten der Bevölkerung

19 Die Legitimation eines politischen Herrschaftssystems bezieht sich auf das Maß der Zustimmung der Bürger*innen eines Staates zu Regierungsentscheidungen und geht auf Max Weber zurück, der drei Typen legitimer Herrschaft – rationaler, charismatischer und traditionaler Art – unterscheidet, wobei demokratische Herrschaftssysteme einem rationalen Typus entsprechen (vgl. Weber 1976: 124).

20 Kristina Dohrn stellt in »Die Gülen-Bewegung. Entstehung und Entwicklung eines muslimischen Netzwerks« (2017) übersichtlich Informationen zur Gülen-Bewegung zusammen.

21 Auf die repressive Kontrolle der türkischen Regierung über die mediale Berichterstattung weist 2016 die Türkische Journalistenvereinigung hin, die ein staatliches Verbot von 157 journalistischen Institutionen beklagt (vgl. BpB 2017). Karasu (2017) fasst die politische Situation in der Türkei ab 2016 umfassend zusammen und positioniert sich dabei insbesondere kritisch zu der weitreichenden Beschneidung von Presse- und Meinungsfreiheit (vgl. Karasu 2017).

(vgl. Bühl 1984: 36), und systemextern, wie der Mangel an Ressourcen und die ideologisch legitimierte Unterlegenheit gegenüber anderen Herrschaftssystemen, verortet sein. Beide Formen wirken auf die Steuerungsfähigkeit des Staates, der nunmehr vornehmlich reagiert statt zu agieren, um zur Selbsterhaltung des Systems beizutragen.

> »Statt von »Selbsterhaltung« könnte man auch von »Adaptionsfähigkeit« sprechen, wenn man darunter nicht eine bloß reaktive Umweltanpassung, sondern ein lebendiges Wechselspiel von Systementwurf und Umweltanpassung und eine von Eigeninitiative bestimmte Interaktion mit anderen Systemen versteht.« (Bühl 1984: 34f.)

Ein Kriterium politikwissenschaftlicher Krisenmodellierungen bezieht sich auf die polydimensionale Wechselwirkung krisenhafter Ereignisse, die sich nicht auf einen Sektor oder ein politisches System beschränken, sondern sich auf das gesamte politisch-gesellschaftlich-administrative System auswirken, das in seiner Legitimität anhaltend geschwächt wird. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass politische Akteure und Interessengruppen, die sich im Verlauf sozio-politischer Transformationsprozesse auch neu konstituieren können, die Einordnung eines Ereignisses als politische Krise auch zu Gunsten ihrer Interessen instrumentalisieren können. Eine solche Neukonstituierung vollzog sich in Deutschland 2014. Aus Protest und Kritik gegen die positive Haltung aller im Bundestag vertretener Parteien angesichts der gestiegenen Aufnahme von muslimischen Flüchtlingen gründete Lutz Bachmann die rechtspopulistische Bewegung *Patrioten Europas gegen die Islamisierung des Abendlandes (Pegida)*[22]. Aus der wachsenden Zahl Geflüchteter in Deutschland leiteten die Anhänger*innen dieser fremdenfeindlichen Bewegung, die zahlreiche Ableger in ganz Deutschland hat und in Teilen als verfassungsfeindliche und extremistische Gruppierung eingestuft wird, ein Krisenszenario für vermeintlich deutsche und westeuropäische Werte ab. So wurde gezielt ein Gegendiskurs zu der bis dahin prägenden Willkommenskultur und den Bestrebungen der deutschen Bundesregierung zur kurzfristigen Ausweitung des europäischen Asylrechts im Rahmen der humanitären Verantwortung aufgebaut, in deren Verlauf die *Grenze des Sagbaren* (vgl. Niehr 2017) bewusst erweitert wurde, was als Kennzeichen rechtspopulistischer Diskurse gilt. Das Heraufbeschwören eines möglichen Krisenszenarios und negativer Zukunftsprognosen, das schon von Jacob Burckhardt als »Anfangsphysiognomie der Krise« (Burckhardt 1970: 124) bezeichnet wurde, kann sich entsprechend auf die Konstituierung sozialer (Protest-)Gruppen auswirken, die gesell-

22 Auf der Homepage der Bundeszentrale für politische Bildung wird im Rahmen einer Kürzestdarstellung auf Gründung, Intention und Umgang mit der Pegida-Bewegung eingegangen (vgl. Pfahl-Traughber 2015).

schaftliche Realitäten ohne theoretisch und objektiv nachvollziehbare Fundierung als Krisenszenarien bezeichnen.

Trotz zahlreicher politikwissenschaftlicher Annäherungen an die Krise steht eine inhaltliche Ausdifferenzierung, die auf rezente Krisen des 21. Jahrhunderts angewendet werden kann, noch aus. Statt von einem punktuellen Krisenmodell auszugehen, scheint eine prozessuale Konzeptualisierung im politikwissenschaftlichen Diskurs sinnvoll und würde darauf

> »hinauslaufen, daß man Krisen nicht auf der Ebene von Ereignissen, sondern auf der übergeordneten Ebene von Mechanismen konzeptualisiert, die »Ereignisse« generieren. Krisen wären, dieser Definition zufolge, Prozesse, die die »Grammatik« sozialer Prozesse verletzen.« (Offe 1973: 199)

2.1.5 Literaturwissenschaftliche Perspektive

Trotz vielfacher literarischer Repräsentation unterschiedlicher Krisen vor und seit der Jahrtausendwende steht die Entwicklung eines literaturwissenschaftlichen Krisenbegriffs bislang noch aus. So weisen Vera und Ansgar Nünning (2020) darauf hin, dass die literaturwissenschaftliche Krisenforschung erst vor 15 Jahren allmählich einsetzte (vgl. Nünning; Nünning 2020: 243). In jüngster Vergangenheit nähern sich verschiedene Symposien und Vorhaben diesem Forschungsfeld, wie das von 2010 bis 2012 laufende Projekt *Sprachliche Konstruktion sozial- und wirtschaftspolitischer Krisen in der BRD von 1973 bis heute*, unter der Leitung von Martin Wengeler und Alexander Ziem,[23] die von Jochen Mecke, Ralf Junkerjürgen und Hubert Pöppel geleitete Sektion *Diskurse der Krise: Kultur, Sprache, Literatur, Medien und Ethik* (2008-2015) auf dem Hispanistentag 2015 sowie ein transdisziplinäres Symposium mit dem Titel *Krise als Leitbegriff und narratives Muster in kulturwissenschaftlicher Perspektive* (2017). Ansgar Nünning (2007), dessen Beiträge (vgl. Nünning 2013; 2017; 2019; 2020) sich als beachtliche Vorleistung[24] einer genuin literaturwissenschaftlichen Krisenforschung auszeichnen, bezieht sich bei der Begriffsbestimmung der Krise auf Gerald Princes Definition in *A Dictionary of Narratology* (1987): »crisis. The TURNING POINT [Herv. i. O.], the decisive moment on which the plot will turn.« (zitiert nach Nünning 2007: 50) Dieser Bezug zu dramentheoretischen Krisendefinitionen erstaunt zunächst, da die auflösende Perspektive von Klimax und Krise nicht auf literarische Krisenaneignungen außerliterarischer Krisen zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu passen scheint. Tatsächlich gab es zum damaligen

---

23 Die überschaubaren wissenschaftlichen Publikationen des Forschungsfeldes beschränken sich vorrangig auf die Darstellung von Krisen in deutschen Massenmedien, jedoch erfassen sie keine literarischen Erzähltexte (vgl. Link 2013:33).

24 Besonders hervorzuheben ist Nünnings Beitrag »Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden« (2007)

Zeitpunkt noch keine genuin literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträge, auf die er im Rahmen einer Anschlussförderung hätte verweisen können.

Die schwierige wirtschaftliche Situation Spaniens 2008-2013, die ursächlich auf die weltweite Eruption der Finanzmärkte ab 2008 zurückzuführen ist, regte die hispanistische Krisenforschung thematisch an. So definieren Mecke, Junkerjürgen und Pöppel in *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos* (2017): »El elemento más visible e imprescindible de cada crisis consiste obviamente en una interrupción del funcionamiento del curso habitual de las cosas.« (Mecke; Junkerjürgen; Pöppel 2017: 9) Diese erste begriffliche Annäherung an die *Krise* wird im Laufe der Argumentation ausgeweitet, jedoch nicht spezifisch literaturwissenschaftlich ausgeführt. »Estos disfuncionamientos, si afectan solamente a un sector de la sociedad, como por ejemplo la economía, la política o el sistema jurídico, no constituyen una crisis en el sentido pleno de la palabra.« (Mecke; Junkerjürgen; Pöppel 2017: 9) Die Herausgeber rekurrieren hier auf politikwissenschaftliche Krisenmodelle, die von einer Deutung wirtschaftlich-konjunktureller Schwankungen als Krisen nur dann ausgehen, wenn sich ihre Auswirkungen auf politisch-normativer Ebene niederschlagen und so die Legitimität des politischen Systems einschränken (vgl. Klenk; Nullmeier 2010: 286; Habermas 1973: 41f.; Altvater 1973: 183). Mecke, Junkerjürgen und Pöppel (2017) zeigen deutlich die Auswirkungen der wirtschaftlichen Schwankungen auf den Arbeitsmarkt und die soziale Lage in Spanien auf, so verweisen sie auf die massiv gestiegenen Arbeitslosenzahlen der unter 25-Jährigen ab 2009 (vgl. Mecke; Junkerjürgen; Pöppel 2017: 7). Bezug nehmend auf die Dissertationsschrift des Historikers Reinhart Koselleck (1959) wird in *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos* (2017) auf die historische Bedeutung der Krise als Charakteristikum der Moderne hingewiesen, die ursächlich aus der Formulierung sachbezogener Kritik resultiert. »Reinhart Koselleck ha analizado una de las causas de este cambio. De hecho, según el historiador alemán, asistimos en el siglo XVIII a una inversión de la secuencia habitual entre crisis y crítica.« (Mecke, Junkerjürgen; Pöppel 2017: 11) Während Mecke (2017) die große Anzahl literarischer Krisenaneignungen seit der Jahrtausendwende erkennt, aber dennoch die Frage nach der Existenz eines literarischen Diskurses über die Krise aufwirft (vgl. Mecke, 2017: 200), weist Nünning (2013) auf die Notwendigkeit der literaturwissenschaftlichen Bestimmung spezifischer Erzählmuster in Krisenerzählungen hin und stellt fest: »Eine ausgearbeitete Narratologie der Krise gibt es bislang trotz einiger Vorarbeiten nicht.« (Nünning 2013: 118)

Ida Danciu wendet in ihrer literaturwissenschaftlichen Dissertationsschrift *Havanna(s) des Imaginären von Krisis, Krise und Kritik in ausgewählten Erzähltexten*

von Abilio Estévez, Antonio José Ponte und Ena Lucía Portela[25] (2015) als erste den Krisenbegriff auf ein hispanistisches Textkorpus an, jedoch ohne transdisziplinäre Krisenbegriffe darzustellen und sie kritisch auf ihre Produktivität hinsichtlich der Anwendung auf ein literarisches Korpus zu überprüfen. In Bezug auf die Modellierung der Krise als Prozess oder als Ereignis grenze ich mich konzeptuell von Dancius Dissertationsprojekt (2015) ab, da ich, in Übereinstimmung mit transdisziplinären Perspektiven, die Krise literaturwissenschaftlich als Ereignis[26] typologisiere, während Danciu ihren prozessualen Charakter betont (vgl. Danciu 2015: 85). »Die Krise bezeichnet also gemeinhin einen negativ bewerteten und manchmal bedrohlichen Prozess oder einen schwierigen Zustand und seine Effekte.« (Danciu 2015: 78) An dieser Stelle gilt es einzuwenden, dass die Krise keinesfalls zwangsläufig negativ konnotiert sein muss, wie die intensive Darstellung transdisziplinärer Krisentheorien gezeigt hat. Im Gegensatz dazu werden Krisen in der literarischen Praxis jedoch überwiegend negativ kontextualisiert, wie am Beispiel von Krisenerzählungen über die Auswirkungen der weltweiten Finanzkrise in Spanien ab 2008 gezeigt werden kann.[27] Bei ihrer Begriffsannäherung verknüpft Danciu (2015) die Krise mit dramentheoretischen Ansätzen, in denen die Krise als Höhe- und Wendepunkt des Dramas gilt, an dem eine Entwicklung umschlägt (vgl. Danciu 2015: 78f.). Dazu bezieht sie sich argumentativ auf Rainer Leschke, der in seinem Aufsatz »Medientheorie und Krise« (2013) konstatiert, dass die Übertragbarkeit dramentheoretischer Definitionen der Krise auf Erzähltexte mit der antagonistischen Struktur der Krise begründet sei, die sich »nur zu gut in den narrativen Grundkonflikt von Antagonisten und Protagonisten übersetzen lassen.« (Leschke 2013: 10) Leschkes Vergleich von Krise und Konflikt muss entgegnet werden, dass sich beide Phänomene insbesondere hinsichtlich ihrer Kollektivität unterscheiden.[28]

Bezogen auf die fiktionalen Vermittlungsmodi literarischer Krisenerzählungen nimmt Nünning (2007) an, dass »Krisen in der Regel nicht einfach realistisch mimetisch abgebildet [werden], sondern sie schlagen sich oftmals als »Krisen der Form« nieder« (Nünning 2007: 69). Seine These lässt die Schlussfolgerung zu, dass die fiktionalen Krisenaneignungen selbst Hybride zwischen mimetischen und antimimetischen Fiktionalisierungen darstellen oder gar als antimimetische

25 Dancius Dissertationsschrift untersucht die literarische Darstellung Havannas vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Transformationsprozesse nach 1989 und strebt keine genuin literaturwissenschaftliche Konzeptionalisierung der Krise an.

26 Der Ereignishaftigkeit von Krisen widme ich mich in Kapitel 2.2

27 In Kapitel 4. gehe ich überblicksartige auf zahlreiche Krisenerzählungen ein, unter ihnen auch Aneignungen der spanischen Wirtschaftskrise ab 2008, wie *Yo, precario* (Javier López Menacho, 2013) und *La trabajadora* (Elvira Navarro, 2014).

28 Auf die konzeptuelle Unterscheidung von Krise, Konflikt und Katastrophe gehe ich in Kapitel 2.3 ausführlich ein.

Wirklichkeitsaneignungen einzuordnen sind. Begründet mit der Auswahl des spanischsprachigen Textkorpus ist Nünnings (2007) These für mich nicht produktiv anwendbar. In Bezug auf die charakteristischen Erzählstrategien, die in Anwendung auf das Textkorpus nachzuweisen sind, gehe ich davon aus,

> »dass sie Krisen nicht als manifeste Krankheit´, sondern als Diagnose beschreiben: Damit verlagert sich das Interesse vom »fertigen Produkt« Krise auf den Narrationsprozess und die Diskursstrategien, mit denen Krise erkannt und Krisenszenarien konstituiert werden.« (Meyer; Patzel-Mattern; Schenk 2013: 12)

Die literarische Krisenaneignung geht notwendigerweise mit einer Reduktion der Komplexität der Krise einher, durch die komplexe gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Dynamiken für den impliziten Leser verständlich werden (vgl. Nünning 2013: 138). Ich setze voraus, dass literarische Krisenaneignungen sowohl fiktional als auch nicht-fiktional sein können, wobei auch Mischformen wie das Doku-Drama möglich sind, begrenze das Korpus dieses Forschungsprojektes jedoch auf fiktionale, mimetische Erzähltexte. Während aus literaturwissenschaftlicher Perspektive die Referenz auf ein faktisch existentes Krisenszenario kein hinreichendes Kriterium darstellt, sondern Krisen auch literarisch konstruiert werden können, setzen geschichtswissenschaftliche und politikwissenschaftliche Krisenbegriffe die tatsächliche Existenz dieser Krisen voraus (vgl. Vierhaus 2003: 57).

Das 21. Jahrhundert ist von globalen Krisenszenarien geprägt, auf die zweifelsohne literarisch rekurriert wird. Ansgar und Vera Nünning verweisen in Anlehnung an Bullivant und Spies (2001)[29] zu Recht auf die Bedeutung von Krise als thematisches Motiv und das Bewusstsein von Krisenerfahrungen als maßgebliches Perzeptions- und Rezeptionsmuster von Literatur im 20. und 21. Jahrhundert (vgl. Nünning; Nünning 2020: 245). Dabei stehen krisenhaft erlebte Ereignisse im Fokus, »denen kollektiv ein hohes Maß an Relevanz sowie große Tragweite zugeschrieben wird« (Nünning 2013: 122). Interessant ist die Annahme, die Bedeutung und der Status einer Krise könne sich variabel verändern, was zur Folge hat, dass Krisenerzählungen sich gegenseitig überlagern können (vgl. Nünning; Nünning 2020: 242). Die von Nünning vertretene Annahme von Kollektivität[30] als konstituierendes Merkmal einer Krise aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wird

---

29 Zur Vertiefung verweise ich auf Bullivant, Keith; Spies, Bernhard (2001): *Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert*. München: iudicium.

30 Ich grenze mich an dieser Stelle von Dancius (2015) Kritik an die von Nünning (2013) vorausgesetzte Kollektivität als Charakteristikum von Krisen ab (vgl. Danciu 2015: 89), da individuell erlebte Krisen in Erzähltexten zwar zunächst rein subjektiv erscheinen, jedoch werden sie textuell kollektiv erfahrbar gemacht und bieten so eine Identifikationsmöglichkeit, die weit über die individuelle Krisenerfahrung hinausgeht.

in historiographischen und politikwissenschaftlichen Annäherungen als eines der charakteristischsten Merkmale von Krisen antizipiert.

Im Gegensatz zu allen bisher angeführten Krisenbegriffen unterschiedlichster wissenschaftlicher Disziplinen richtet sich das literaturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse auf die narrative Vermittlung und die thematischen Erscheinungsformen krisenhafter Szenarien und nicht auf ihre kausalen oder strukturellen Entstehungsfaktoren und Auswirkungen. Dabei stehen zunächst nicht kollektive Erfahrungen und objektiv messbare Wahrheiten im Fokus, sondern figurale Einzelschicksale. Im Sinne einer Weiterentwicklung überzeugender literaturwissenschaftlicher Forschungsansätze zur Begriffsbildung der Krise und in Bezug auf die Ausweitung auf charakteristische narrative Strategien literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende, kann eine literaturwissenschaftliche Krisenkonzeptualisierung zunächst vor allem aus der Abgrenzung zu transdisziplinären Annäherungen resultieren, deren Anschlussfähigkeit für das zugrunde liegende Textkorpus überprüft werden muss.

2.1.6 Zwischenfazit: Vorläufige Typologie der Krise

Im Sinne einer typologischen Kategorisierung werden die ausführlich dargestellten transdisziplinären Perspektiven auf Krisen nun auf konzeptuelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten untersucht, die bei der noch ausstehenden literaturwissenschaftlichen Fundierung von Krisen als charakteristische Merkmale fungieren können oder als solche modifiziert werden müssen. Durch diese vorläufige Typologie werden zum einen inhaltliche Bedingungen an den literaturwissenschaftlichen Krisenbegriff entwickelt, zum anderen erfolgt eine Bewertung transdisziplinärer verorteter theoretischer Annäherungen an Krisen hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf literarische Krisenerzählungen.

Im Sinne einer ersten Annäherung an den Terminus *Krise*, unterscheide ich zunächst zwischen individuellen und kollektiven Ausprägungen krisenartiger Szenarien. Erste setzen das Subjekt ins Zentrum des Forschungsinteresses und werden von psychologischen und erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretischen Perspektiven fokussiert, zweitgenannte beziehen sich auf Gemeinschaften und werden in politikwissenschaftlichen und historiographischen Perspektiven zugrunde gelegt, die Kollektivität als maßgebliches konzeptuelles Kriterium von Krisen voraussetzen. Bei genauer Überprüfung konnte herausgearbeitet werden, dass auch individuell orientierte Krisenmodelle einen kollektiven Charakter implizieren, indem psychologische und erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretische Annäherungen an Krise(n) Anknüpfungs- und Identifikationsmöglichkeiten für die überwiegende Mehrheit der Gemeinschaft bieten. Das basiert vor allem auf der Überzeugung einer typischen und weitestgehend normgerechten menschlichen Entwicklung, der kollektiv, wenn auch in Abweichungen, entsprochen

wird. Zudem bezieht sich Kollektivität als entscheidendes und charakteristisches Merkmal von Krisen auch auf ihre umfassenden Folgen; im Fall individueller Krisenphänomene bezogen auf die jeweilige soziale Bezugsgruppe. Neben den kollektiven Ausprägungen geht bei der Entwicklung eines literaturwissenschaftlichen Krisenbegriffs von der Ereignishaftigkeit krisenhaft erlebter Phänomene große Relevanz aus. Entgegen erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretischer und psychologischer Perspektiven, die ein zyklisches Auftreten von Krisen an determinierten Punkten der Entwicklung voraussetzen, schließe ich mich den Annahmen historiographischer und politikwissenschaftlicher Krisenbegriffe an, die ich als anschlussfähiger bewerte. Daher schlage ich vor, Krisen als plötzlich eintretende Ereignisse zu konzeptualisieren, die sich nicht hinauszögern oder verhindern lassen und die seitens der Betroffenen eine Bearbeitung erzwingen. Dabei wird die kausale Entstehung von Krisen und eine mögliche ursächliche Verknüpfung mit sachbezogener Kritik, wie sie in historiographischen und politikwissenschaftlichen Annäherungen vorgeschlagen wird, zunächst ausgeklammert. Ihr unvermitteltes Eintreten führt zu einer raschen und kaum mehr steuerbaren Dynamisierung von Krisen. Aus politikwissenschaftlicher und historiographischer Perspektive wird in diesem Zusammenhang insbesondere die infrastrukturelle Verbreitung der Krise und ihrer Auswirkungen hervorgehoben, was die Krise untrennbar mit modernen Massengesellschaften verknüpft. Im Gegensatz dazu wird der intendierte und deutlich entschleunigte Verlauf von Krisen während eines Bildungsprozesses als wenig anschlussfähig betrachtet. Mit der Dynamik einer Krise ist untrennbar auch die Einbettung in einen Trend verbunden, die erst durch ihre Verbreitung möglich wird. Daher stelle ich fest, dass per Definition ein isoliertes krisenartiges Ereignis nicht als Krise zu definieren ist, sondern dass diese Identifikation erst durch die Kontextualisierung in einen Trend erfolgen kann.

Bei allen dargestellten Krisenbegriffen fungieren die Auswirkungen der Krise als diagnostisches Instrument zur Beurteilung ihrer nachhaltigen Resultate. Demnach werden Krisen an ihren Folgen gemessen und ihre negative Wahrnehmung relativiert, wenn ihre Auswirkungen zu nachhaltigen und strukturellen Veränderungen beitragen, die ein Großteil der Bevölkerung befürwortet. Dies geschieht beispielsweise, wenn politische Maßnahmen ergriffen werden, um die negativen Auswirkungen von Wirtschaftskrisen auf sozio-ökonomisch schwache Bevölkerungsgruppen auszugleichen und so soziale Gerechtigkeit herbeizuführen. Im Gegensatz dazu gehe ich davon aus, dass sich die strukturellen Auswirkungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht als Bewertungsgrundlage oder Identifikationsmerkmal von Krisen eignen. Exemplarisch lässt sich hier die politikwissenschaftliche Deutung der wirtschaftlichen Situation Spaniens ab 2008 anführen, die streng genommen nicht als Krise zu bezeichnen wäre, da die normativ-administrative politische Ebene nicht von den wirtschaftlich-konjunkturellen Schwan-

kungen betroffen war und sich folglich die Demokratie und das politische System Spaniens zu keiner Zeit in Gefahr befand. Dennoch identifiziere ich die literarischen Aneignungen dieser faktischen Wirklichkeiten als Krisenerzählungen, weil nicht die strukturellen und langfristigen Folgen konzeptuell ausschlaggebend und relevant sind, sondern die deutlich kontrastive Situation vor und nach Eintreten der Krise, die ein einschneidendes Ereignis markiert. Diese Veränderungen sind nicht zwingend auf administrativ-politischer Ebene verortet, sondern können sich ebenso gesellschaftlich manifestieren, wie die massenhafte und plötzliche Arbeitslosigkeit mit ihren gravierenden Folgen im sozialen Leben, die in Spanien evident sind.

Krisen markieren den Einschnitt einer prozeduralen Entwicklung, der mit einer Ruptur bis dahin etablierter Strukturen und Ordnungen einhergeht. Daher wird die Krise in allen dargestellten transdisziplinären Fundierungen als ergebnisoffener Wendepunkt definiert. Jedoch zeigt die literarische Praxis ab der Jahrtausendwende eine andere Tendenz auf. Deshalb schlage ich vor, die Krise aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht als ergebnisoffenen Wendepunkt zu modellieren, sondern vielmehr als bereits negativ vorbestimmten Höhepunkt einer Entwicklung, deren Wende zum Guten kaum mehr möglich scheint. Daher ist der psychiatrische Krisenbegriff, der Krisen als manifeste pathologische Störung einer Entwicklung definiert, die medizinisch behandelt werden muss, ebenso wenig anschlussfähig wie psychologische und erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretische Modellierungen, in denen Krisen als intendierte Rupturen positiv konnotiert sind. Diese positive Bedeutung von Krisen bezieht sich jedoch nicht auf ihr mitunter negatives Erleben, sondern auf ihre Bewertung aus reflexiver Distanz. Aus politikwissenschaftlicher und historiographischer Perspektive ist die Krise zunächst weder positiv noch negativ konnotiert.

Anknüpfend an Erkenntnisse verschiedener sozio-linguistisch orientierter Forschungen[31] zur Krisendarstellung in den Medien, stellt die Konnotation der Krise ein weiteres Merkmal für die vorläufige literaturwissenschaftliche Typologie dar. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass von der sprachlichen und visuellen Krisendarstellung das Potential einer emotionalen Deutung der Ereignisse ausgeht, bei der eine Dominanz negativ konnotierter Emotionen feststellbar ist (vgl. Zink; Ismer; von Scheve 2012: 31). So beobachten Veronika Zink, Sven Ismer und Christian von Scheve (2012) in ihrem soziologisch-emotionalen Forschungspro-

31 In dem 2012 veröffentlichten Sammelband *Krise, Crash & Kommunikation. Die Finanzkrise in den Medien* analysieren mehrere thematische Beiträge die weltweiten Erschütterungen der Finanzmärkte ab 2008 und ihre mediale Repräsentation, die soziologisch und linguistisch untersucht wird.

jekt,[32] »dass die im öffentlichen Diskurs wirksamen Deutungsmuster der Finanzkrise eine unübersehbare emotionale Konnotation aufweisen und mehr noch, dass Emotionen in bestimmten Phasen diskursbestimmend waren.« (Zink; Ismer; von Scheve 2012: 23) Unter Einbezug des Mediums und der Frage, wie gesellschaftliche und literarische Diskurse aufeinander rekurrieren und sich beeinflussen, soll untersucht werden, wie fiktionale Erzählungen außerliterarisch verortete Krisen deuten.

Aus historiographischer Perspektive wird die Krise zeitlich als typisches Charakteristikum der Neuzeit hervorgehoben. Dabei wird insbesondere die Konstituierung des Bürgertums und die Formulierung sachbezogener Kritik im Zeitalter der Aufklärung hervorgehoben. Ursächlich entwickelte sich demnach die Krise aus einem asymmetrischen Verhältnis von Staat und Volk. Diesen Gedanken möchte ich für die angestrebte literaturwissenschaftliche Modellierung der Krise aufgreifen und weiterentwickeln. Seit der Jahrtausendwende kommen Massenmedien und soziale Netzwerke als maßgebliche Einflussfaktoren hinzu, die das Verhältnis von Staat und Zivilgesellschaft prägen, was insbesondere anhand der teils inszenierenden und gezielt emotional aufgeladenen Berichterstattung über Krisenszenarien wie die Corona-Pandemie und jüngst auch die Ukraine-Krise, aufgezeigt werden kann. Als Ergebnis dieses Zusammenspiels verschieben sich Hierarchien und eindeutige Interpretationen und Finalitäten werden aufgebrochen. In Bezug auf die mediale Darstellung von Finanzkrisen erkennen Zink, Ismer und von Scheve (2012) eine Lenkungswirkung, die sich auf andere Erscheinungsformen von Krisen übertragen lässt: »Der Medienrezipient verfolgt den Verlauf der Krise aus dem dramaturgischen Blickwinkel der Berichterstattung.« (Zink; Ismer; von Scheve 2012: 26)

Zusätzlich zu den bisher dargestellten Merkmalen des Abgleichs transdisziplinärer Krisenbegriffe muss ergänzt werden, dass fiktionale Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende in der Regel außerliterarische Bezüge aufweisen, die sich nicht ausschließlich auf faktisch referenzialisierte und deutlich terminierbare Ereignisse beziehen, sondern auch Strömungen und Diskurse implizieren, die als Hinweis auf krisenhaft wahrgenommene Phänomene innerhalb von Gesellschaften fungieren. Zusammenfassend ist herausgearbeitet worden, dass bisher etablierte Perspektiven unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen auf Krisen(n) für eine literaturwissenschaftliche Typologie der Krise noch nicht ausreichen, jedoch erweisen sie sich als produktive Anschlussstelle für eine erste typologische Kategorisierung typischer Merkmale von Krisen, deren Anwendbarkeit auf das ausgewählte Textkorpus nachzuweisen ist.

---

32 Das Forschungsprojekt thematisiert *Die emotionale Konnotation des Sprechens über die Finanzkrise 2008/2009* aus soziologischer Perspektive. Bedauerlicherweise wird der Terminus *Krise* in dem zugehörigen Sammelband nicht theoretisch hergeleitet oder definiert.

2.2 Krise als Ereignis

Um sich meinem Vorschlag anzunähern, Krisen literaturwissenschaftlich als Ereignisse zu konzeptualisieren, muss zunächst der literaturwissenschaftliche Ereignisbegriff dargestellt und anschließend mit den vorläufigen typologischen Charakteristika der Krise zusammengeführt werden. Vorausgesetzt wird dabei eine grundlegende Differenzierung der literaturwissenschaftlichen Begriffsverwendung des Terminus *Ereignis* von seiner alltagsweltlichen und oft eher assoziativen Bedeutung.

> »Als lebensweltliches Phänomen – die Geburt eines Kindes, ein Todesfall, eine Olympiade oder eine monumentale Ausstellung – ist das Ereignis nie in Zweifel gezogen worden. Eine Umfrage würde wohl zu Tage fördern, daß ein *Ereignis* als Einbruch oder Einschnitt begriffen wird, etwas, das überrascht und wonach das eigene Leben, das Umfeld, die Lebenswelt nicht mehr die sind, die sie vorher waren.« (Rathmann 2003: 3)

Alltagssprachlich kann der Ereignisbegriff subjektiv variieren und ist nicht deutlich definiert, impliziert aber immer eine gewisse Unterbrechung alltäglicher Routinen und markiert daher eine Begebenheit als bedeutsam.

In seinem 1970 veröffentlichten Werk *Die Struktur literarischer Texte* entwickelt der russische Literaturwissenschaftler Jurij Lotman sein bis heute rezipiertes und weiterentwickeltes strukturalistisch-semiotisches Raummodell, bei dem er durch die Fokussierung der räumlichen Verortung eines Ereignisses in einer Erzählung als erster eine umfassende literaturwissenschaftliche Definition des Ereignisbegriffs darlegt. Um Lotmans theoretische Fundierung von Ereignissen darzustellen und sie anschließend für die Entwicklung eines literaturwissenschaftlichen Krisenbegriffs an ausgewählten spanischsprachigen Erzähltexten nutzbar zu machen, wird zunächst auf Lotmans Konzepte des Raumes, der Grenze[33] und ihrer Überschreitung eingegangen.

Lotman bindet das Ereignis kausal an die figurale Grenzüberschreitung an und definiert:

> »Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus. Daraus folgt, daß keine einzige Beschreibung irgendeiner Tatsache oder Handlung in ihrer Beziehung zu einem realen Denotat oder dem semantischen System der natürlichen Sprache als Ereignis oder Nichtereignis bestimmt werden kann, solange nicht die Frage danach beantwortet ist,

33 Die Grenze, auf die Lotman sich bezieht, trennt die innerhalb der Diegese situierten Teilräume voneinander ab und ist nicht mit der Grenze zwischen der Diegese und der außerliterarischen Wirklichkeit zu verwechseln (vgl. Lotman 1972: 301).

> welche Stelle in dem durch den Kulturtyp definierten sekundären semantischen Strukturfeld sie einnimmt.« (Lotman 1973: 350)

Um ein Ereignis in einem Text als Grenzüberschreitung identifizierbar zu machen, muss sich den räumlichen Relationen und Kontextualisierungen der Figuren[34] und Gegenstände innerhalb eines Textes zugewandt werden, die Lotman als *Topos* bezeichnet (vgl. Lotman 1973: 347). Sprachlich werden diese Räume und ihre Relationen innerhalb der erzählten Welt durch Oppositionen, wie beispielsweise oben – unten oder offen – geschlossen, kenntlich gemacht. Diese Gegensätze implizieren immer auch wertende Konnotationen (vgl. Lotman 1972: 313; Lotman 1973: 344), was exemplarisch anhand der topographischen Unterscheidung von ländlicher Peripherie und urbanen Ballungsräumen in *Crematorio* (Rafael Chirbes, 2007) aufgezeigt werden kann. In dem Roman wird die von extensivem Massentourismus und Raubbau an der Natur geprägte spanische Mittelmeerküste mit der ländlichen Idylle des Familiensitzes der Familie Bertomeu auf einem Orangenhain kontrastiert. Die Mittelmeerregion wird auch wegen der sich infernalisch verändernden klimatischen Verhältnisse zu einem lebensfeindlichen Raum, während sich die Lebensqualität fernab der Großstadt vor allem durch intakte Natur, saubere Luft und schattige Plätze auszeichnet.

> »Zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes wird in diesem Fall die Grenze. Die Grenze teilt den ganzen Raum im Text in zwei disjunkte Unterräume. Ihre grundlegende Eigenschaft ist die Impermeabilität. Die Art und Weise, wie der Text von der Grenze geteilt wird, macht eines der für ihn wesentlichen Charakteristika aus […]: die Grenze, die den Raum in zwei Teile teilt, muss impermeabel, und die interne Struktur jeder der Unterräume verschiedenartig sein.« (Lotman 1973: 344)

Basierend auf Lotmans Raummodell und seiner Modellierung der sprachlichen Oppositionen lassen sich topologische, topographische und semantische Grenzen differenzieren. In *Crematorio* (2007) sind die beiden Handlungsräume topologisch durch die Oppositionen oben und unten voneinander zu unterscheiden, die topographisch in Misent und dem Orangenhain konkretisiert werden. Semantisch geht das mit der Konnotation eines lebensfeindlichen Raumes einher, den die Bewohner*innen der Hügel, die zum Rückzugsort der gesellschaftlichen Oberschicht werden, nur im Schutz ihrer klimatisierten Autos betreten.

Lotman (1973) geht davon aus, dass nur eine bewegliche Figur, die nicht auf einen (Teil)raum festgelegt ist (vgl. Lotman 1973: 346), die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Räumen überqueren kann (vgl. Lotman 1973: 357). Überschreitet

34 Grundlegend ist der neuzeitliche Raumbegriff, der impliziert, dass eine Figur sich nie an zwei Orten zur gleichen Zeit aufhalten kann (vgl. Hauschild 2009: 160).

sie die Grenze, »tritt der Handlungsträger in das im Verhältnis zum Ausgangsfeld semantische »Antifeld« (Lotman 1973: 361) und verändert so seinen Handlungsraum.[35] Die durch eine Grenze voneinander separierten Räume werden von der Figur grundlegend unterschiedlich wahrgenommen.

> »Der Raum innerhalb dieser Grenze wird als »unser eigener«, als »vertraut«, »kultiviert«, »sicher«, »harmonisch organisiert« usw. erklärt. Ihm steht der Raum »der anderen« gegenüber, der als »fremd«, »feindlich«, »gefährlich« und »chaotisch« gilt.« (Lotman 2010: 174)

Mit dem Begriff der *Grenze*, genauer mit ihrer Überschreitung, kann festgelegt werden, was nach Lotman in einem Text als Ereignis zu konstituieren ist (vgl. Renner 2004: 357).

> »Der Ereignisbegriff von Lotman ist also kein deskriptiver, sondern ein theoretischer Begriff. Denn er ist in ein theoretisches Konzept eingebunden. Daher unterscheidet sich dieser Ereignisbegriff grundlegend vom alltäglichen Ereignisbegriff, mit dem man jedes beliebige punktuelle Geschehen bezeichnet.« (Renner 2004: 360)

Für Lotman ist der Ereignisbegriff so zentral, dass er den ereignis- oder sujethaften Texten die sujetlosen gegenüberstellt, in denen in sich geschlossene und zyklisch aufgebaute Welten dargestellt werden (vgl. Lotman 1973: 358).[36] Während in sujet-

35 Neben räumlichen Komponenten impliziert der figurale Handlungsraum auch zeitliche Aspekte, die eine Kontextualisierung der Ereignisse möglich machen. Dieser wechselseitigen Kausalität von Raum und Zeit widmet sich Michail Bachtin (1989) und fasst sie unter dem Begriff des *Chronotopos* zusammen, den er aus der Relativitätstheorie Einsteins auf die Literaturwissenschaften überträgt (vgl. Bachtin 1989: 7f.). Bachtins Beitrag zur literaturwissenschaftlichen *Raumtheorie* ist vielfach weiterentwickelt worden, unter anderen von Barbara Piatti, die in *Die Geographie der Literatur* (2008) das Verhältnis zwischen faktischer Wirklichkeit und ihrer fiktionalen Darstellung literaturgeographisch untersucht. Die insbesondere von Jörg Dünne geprägten Begriffe *spatial* oder *geographical turn* stellen den Fokus des kultur- und geisteswissenschaftlichen Diskurses der 1980er Jahre auf Räumlichkeit ebenso dar wie die Abkehr von der Konzentration auf das Merkmal der Zeit (vgl. Dünne 2008). Zur weiteren Vertiefung verweise ich auf den Sammelband *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Döring; Thielmann 2008).

36 Lotman bindet den Begriff des Sujets an sein Raum- und Ereignismodell (vgl. Lotman 1973: 348). Dabei subsumiert er unter den Terminus *Sujet* die Gesamtheit der Ereignisse in der Reihenfolge, in der sie im Text erwähnt werden (vgl. Lotman 1973: 348). Die kleinste Einheit des Sujets auf der Ebene der Handlung ist das Ereignis (vgl. Lotman 1973: 357). Daran anknüpfend unterscheidet Schmid (2005) narrative von deskriptiven Texten. Während sich erste durch ihre Ereignishaftigkeit und die beschriebenen Veränderungen auszeichnen (vgl. Schmid 2005: 12), widmen sich deskriptive Texte gleichbleibenden Phänomenen und Zustandsbeschreibungen (vgl. Schmid 2005: 17).

losen Texten die repräsentierten Ordnungen und Normen nicht hinterfragt werden, können sie in sujethaltigen Texten durch Grenz- oder Normüberschreitungen in Frage gestellt und überschritten werden.

Lotmans Ereignisbegriff ist produktiv und intensiv rezipiert, angewendet und weiterentwickelt worden, unter anderen von Michael Titzmann in *Norm – Grenze – Abweichung: kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft* (2004) und Karl Nikolaus Renner, der Lotmans Grenzüberschreitungstheorie in Experimenten mit Werbespots auch für filmische Texte anschlussfähig macht (vgl. Renner 2004: 357). Wolf Schmid knüpft in seinem 2003 erstmals auf Russisch, dann 2005 auf Deutsch erschienenen Werk *Elemente der Narratologie* an Lotmans Ereignisbegriff an und spezifiziert ihn durch die hierarchisierende Beschreibung der Zustandsveränderung, die ein Ereignis erzeugt (vgl. Schmid 2005: 21). Schmid geht davon aus, dass jedes Ereignis eine Zustandsveränderung impliziert, aber nicht jede Zustandsveränderung ein Ereignis markiert (vgl. Schmid 2005: 20f.). Die Zustandsveränderungen, die ein Ereignis auszeichnen, bezeichnet er als faktual beziehungsweise real[37] und »resultativ, d.h. [sie] gelangen in der jeweiligen narrativen Welt des Textes zu einem Abschluss« (Schmid 2005: 21). Um die Bedeutung eines Ereignisses im Text zu klassifizieren, formuliert Schmid fünf Kategorien, mit denen die Ausprägung der Ereignishaftigkeit einer solchen Zustandsveränderung bestimmt werden kann. Dabei erhöht sich mit steigendem Grad der Ereignishaftigkeit auch die Relevanz des Ereignisszenarios für die Handlung.

Schmid (2005) modelliert erstens die in der Diegese wahrgenommene *Relevanz der Veränderung* (vgl. Schmid 2005: 22), zweitens die *Imprädiktabilität*, denn »ein Ereignis beruht nicht notwendig auf der Verletzung einer Norm, auf der Überschreitung einer Grenze, wie Lotman postulierte, sondern kann auch im Bruch einer Erwartung bestehen« (Schmid 2005: 23).[38] Drittens nennt er die *Konsekutivität*, die sich auf »Zustandsveränderungen [bezieht], die nicht nur die persönliche Befindlichkeit des Subjekts, sondern die Doxa und die Normen der jeweiligen erzählten Welt verändern« (Schmid 2005: 24), viertens die *Irreversibilität*, die sich auf die deutlich unterschiedliche Situation vor und nach Eintreten des Ereignisses bezieht (vgl. Schmid 2005: 25) und fünftens die *Noniterativität*, die zyklisch auftretende und prognostizierbare Ereignisse lediglich als geringfügig ereignishaft klassifiziert (vgl.

37 Schmid nutzt die Termini *Faktizität* und *Realität* synonym und bezieht sie auf die Veränderungen, die ein Ereignis innerhalb der Diegese erzeugt (vgl. Schmid 2005: 21). Er bezeichnet damit tatsächlich eintretende diegetische Veränderungen, in Abgrenzung zu erwünschten oder erträumten (vgl. Schmid 2005: 21). In diesem Zusammenhang ist der Terminus *Faktualität* entsprechend nicht im Sinne eines literaturwissenschaftlichen Antonyms zur *Fiktionalität* zu verstehen.

38 Der Bruch einer Erwartung bezieht sich dabei auf die Diegese und nicht auf eine mögliche Erwartungshaltung des impliziten Lesers (vgl. Schmid 2005: 23).

Schmid 2005: 26).[39] Peter Hühn, Mitglied der Hamburger Forschergruppe *Narratologie*, entwickelt in *Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction* (2008) Lotmans Ereignisbegriff weiter und stärkt die von Schmid (2005) als *Imprädiktabilität* bezeichnete Bedeutung des Erwartungsbruchs für die Ereignishaftigkeit. In Ergänzung zu diegetischen Ereignissen modelliert Hühn in *Eventfulness in British fiction*[40] (2010) sogenannte *reception events* (vgl. Hühn 2010: 9f.). Diese Rezeptionsereignisse modelliert er als vom impliziten Autor intendierte mentale Veränderungen des impliziten Lesers.

Aus narratologisch-literaturwissenschaftlicher Perspektive bildet das Ereignis den Kern der Geschichte[41], der strukturell auf eine Norm- oder Grenzüberschreitung oder eine enttäuschte Erwartung seitens der Figuren zurückzuführen ist. Voraussetzung für die Identifikation textueller Ereignisse ist die Implementierung textspezifischer Normen, die vom impliziten Leser als kohärent wahrgenommen werden (vgl. Renner 2004: 370).

Die besondere Ereignishaftigkeit bestimmter Ereignisse weist auf die konzeptuelle Überschneidung von *Ereignis* und *Krise* hin, die beide textuell und kulturell variabel, diachron und auch literarisch-epochal unterschiedlich gedeutet und verarbeitet werden. Im Folgenden wird überprüft, ob die Konzeptualisierung von Ereignissen tatsächlich produktiv auf die Typologie von Krisen angewendet werden kann und Krisen folglich als Ereignisse zu modellieren sind. Jurij Lotman

39 Innerhalb der Hamburger Forschergruppe *Narratologie* sind Schmids Kategorien der Ereignishaftigkeit kontrovers diskutiert und wegen ihrer subjektiven Interpretationsabhängigkeit kritisiert worden (vgl. Schmid 2005: 26).

40 In *Eventfulness in British fiction* (2010) widmet sich Hühn Ereigniskonzepten und ihrer Anwendung in englischer Literatur vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart.

41 Die konzeptuelle Unterscheidung von Geschichte, Geschehen und Erzählung wurde maßgeblich von der Forschergruppe *Poetik und Hermeneutik* geprägt. Auf die Ergebnisse der Tagung *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (1970) und den gleichnamigen Sammelband bezieht sich auch Wolf Schmid in *Elemente der Narratologie* (2005). Demnach resultiert aus der Selektion des Geschehens die Geschichte, die aus ausgewählten Geschehensmomenten rekonstruierbar und deutlich auf einen Anfang und ein Ende hin terminiert ist (vgl. Schmid 2005: 246). Das Ergebnis der Selektion und Kombination der Geschichte bezeichnet Schmid als Erzählung, die sich aus dynamischen und statischen Elementen zusammensetzt (vgl. Schmid 2005: 242). In *Verfilmtes Erzählen* (1997) kritisiert Sabine Schlickers die Kategorie des Geschehens, wenn sich diese ausschließlich auf dynamische Zustandsveränderungen bezieht und geht stattdessen von einer Konzeption des Geschehens aus, die dem Handlungsbegriff inhärent sei (vgl. Schlickers 1997: 84). Ebenso wie bei Schmid (2005) impliziert Schlickers Handlungs- und Geschehensbegriff statische und dynamische Elemente. Die Präsentation der Erzählung erfolgt bei Schmid ausschließlich mittels Verbalisierung (vgl. Schmid 2005: 16), was Schlickers wegen des Ausschlusses medialer Vermittlungsformen kritisiert (vgl. Schlickers 1997: 71). Zudem teilt sie die von Schmid vorgenommene Zuordnung von Geschehen und Geschichte zur Ebene der *histoire* nicht, da das Konzept der Geschichte bereits ein aus dem Erzähltext abgeleitetes Konstrukt sei (vgl. Schlickers 1997: 72).

(1973), Wolf Schmid (2005) und Peter Hühn (2008) bestimmen übereinstimmend Zustandsveränderungen als maßgebliches Kriterium von Ereignissen, die als Ruptur verstanden werden. Diese Annahme kommt auch in transdisziplinären Krisenbegriffen zum Tragen, wenn davon ausgegangen wird, dass die Krise eine prozessuale Entwicklung unterbricht, an die sich ein deutlich andersartiger Zustand anschließt. Ich schlage vor, Krisen vor allem anhand ihrer Kollektivität zu konzeptualisieren, wohingegen ein Ereignis, durch die figurale Grenzüberschreitung, zunächst subjektiv verortet zu sein scheint. Tatsächlich jedoch ist die Überschreitung einer Grenze, die Verletzung einer etablierten Norm oder die intendierte Enttäuschung einer Erwartung kollektiv einzuordnen, da die so erschütterte Doxa kollektiv Anerkennung erfährt, was Schmid (2005) mit der *Konsekutivität* eines Ereignisses bezeichnet (vgl. Schmid 2005: 24). Aus dem Abgleich transdisziplinärer Krisenbegriffe geht hervor, dass die Nachhaltigkeit der Krisenauswirkungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als wenig anschlussfähig vernachlässigt werden kann. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Schmid (2005) in Bezug auf die Veränderungen, die ein Ereignis hervorbringt. Demnach setzt er mit dem Kriterium der *Resultativität* (vgl. Schmid 2005: 21) zwar voraus, dass ein Ereignis im Text zum Abschluss kommen muss, jedoch setzt Schmid nicht voraus, dass die so erzeugten Veränderungen zwingend strukturell nachhaltig sein müssen. Das typologische Kriterium der Rupturwirkung einer Krise, bei der sich die Situation nach Eintreten der Krise deutlich von der davor unterscheidet, verweist auf Schmids Merkmal der *Irreversibilität* eines Ereignisses (vgl. Schmid 2005: 25). Ein Ausschlusskriterium bei der theoretischen Fundierung der Krise ist ihr zyklisches Auftreten. Demnach treten Krisen plötzlich und unvorhersehbar auf, was Schmid mit dem Kriterium der *Noniterativität* in Bezug auf die Bestimmung der Relevanz eines Ereignisszenarios teilt (vgl. Schmid 2005: 26). Textuell markiert die Versetzung einer Figur über eine topographische, topologische oder semantische Grenze im weitesten Sinne ein Ereignis, das durch eine Zustandsveränderung evident wird. Ähnlich wie diese Grenzüberschreitung markiert die plötzlich eintretende Krise einen Bruch oder Einschnitt, der seitens der Betroffenen immer auch die Frage nach dem zukünftigen Verlauf der Entwicklung aufwirft. Einerseits wird das Ereignis mit der individuellen Grenz- oder Normüberschreitung einer Figur verbunden, was zunächst konträr zum typologischen Kriterium der Kollektivität von Krisen erscheint, jedoch weisen diese fiktionalisierten Ereignisdarstellungen ein hohes Maß an kollektiven Identifikationsmöglichkeiten auf, was eine konzeptuelle Überschneidung der theoretischen Annäherung und Fundierung der Konzepte *Krise* und *Ereignis* deutlich werden lässt. Die Darstellung des literaturwissenschaftlichen Ereignisbegriffs zeigt auf, dass die konzeptuellen Merkmale von Ereignissen auf Krisen zutreffen. Daher kann zumindest theoretisch gezeigt werden, dass Krisen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als Ereignisse aufzufassen sind und folglich diejenigen

Perspektiven, die Krisen einen prozessualen Charakter zusprechen, als nicht anschlussfähig gelten können.

Um meinen Vorschlag, Krisen als Ereignisse zu modellieren weiter zu stützen, verweise ich auf den geschichtswissenschaftlichen Ereignisbegriff, der als Kategorie für die analytische Beobachtung, Kontextualisierung und Analyse historischer Phänomene genutzt wird, jedoch ohne dabei das *Ereignis* trennscharf von verwandten Termini abzugrenzen.[42] »Über Jahrzehnte hinweg war das Ereignis eine gleichsam objektive Kategorie für die Geschichtswissenschaften.« (Rathmann 2003: 4) Geschichtswissenschaftlich dominierte lange eine ausschließlich ereignisgeschichtliche Fokussierung, gegen die sich Anfang des 20. Jahrhunderts problemorientierte, strukturgeschichtliche[43] Positionen durchsetzten (vgl. Gilcher-Holtey 2001: 120). Zugleich geht genau von diesen monumental-historischen Ereignissen ein hohes Krisenpotential aus, weil sie sich von den erwartungsgemäßen Entwicklungen abheben und bis zu ihrem Eintreten undenkbar scheinen.

> »Ein Ereignis wird als das gedacht, was geschehen ist, obwohl möglich war, daß es nicht geschah. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß das betreffende Vorkommnis stattfinden kann […], desto höher wird es auf der Skala der Sujethaftigkeit lokalisiert.« (Lotman 1973: 354)

Die Analyse und Interpretation der ausgewählten fiktionalen Krisenerzählungen zeigt zudem auf, dass die gehäufte literarische Aneignung von Krisenereignissen durch Norm-, Erwartungs- und Grenzüberschreitungen auf zentrale außerliterarisch verortete Problemfelder hinweisen kann. Dabei wird auch deutlich, dass sich die fortschreitende Differenzierung und Pluralität der Gesellschaften des 21. Jahrhunderts kaum mehr auf eine geltende Norm finalisieren lassen.

> »Die Intensivierung von Veränderungen, die Zunahme zu regulierender Bereiche und die steigende Komplexität der geregelten Gesellschaft macht die Etablierung und Durchsetzung von Normen zugleich mit ihrer Flexibilisierung zugunsten des auf Dauer gestellten Wandels zu einem integrierenden Hauptthema moder-

---

42 In *Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur* (2003) definiert Thomas Rathmann ein Phänomen dann als historisches Ereignis, wenn es sich durch die Abgrenzung zu Bekanntem auszeichnet. Demnach erschüttert ein historisches Ereignis kollektiv etablierte Vorstellungen und birgt ein hohes Potential zur Strukturveränderung innerhalb der betroffenen Gesellschaft (vgl. Rathmann 2003: 12f.).

43 Strukturgeschichtliche Ansätze prägten in Frankreich vor allem Marc Bloch in *Apologie der Geschichte oder der Beruf des Historikers* (1980) und Lucien Febvre in *Un grand debate de méthode* (1955). Sie fokussierten vor allem Entwicklungen, die in der Ereignisgeschichtsschreibung kaum beachtet werden, beispielsweise Prozesse der Technisierung, der Mobilität und der Entwicklung von Arbeitsabläufen (vgl. Rathmann 2003: 5).

> ner Vergesellschaftung. Grenzziehung und Abweichung sind dabei gleichermaßen sowohl notwendige wie problematische Prozesse.« (Frank; Lukas 2004: 19)

So muss diskutiert werden, ob Krisen und mögliche Reaktionsmuster der Figuren auch als diagnostische Mittel zur Beurteilung gesellschaftlicher Spannungsfelder fungieren können. Dazu muss untersucht werden, ob Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende diese Spannungen auflösen oder diese Ambiguität noch verstärken.

2.3 Abgrenzung: Krise – Konflikt – Katastrophe

Im Juli 2021 erschüttern Überschwemmungen weite Landkreise in Nordrhein-Westfalen und Rheinland-Pfalz, teils mit verheerenden Folgen und ein Jahr später, im Sommer 2022, sorgt der ungewöhnlich starke Monsun für eine Flutkatastrophe in Pakistan. Diese Hochwasser-Katastrophen werden, ebenso wie die Dürre im Sommer 2022 in Deutschland, in kausalen Zusammenhang mit dem Klimawandel gebracht und als Ausblick auf die drohende Klima-Krise verstanden, im Zuge derer mögliche Konflikte um Ressourcen und die Einhaltung verbindlicher Umweltstandards zwischen dem Globalen Süden und Staaten des Globalen Nordens diskutiert werden.[44] Der beispielhafte Verweis auf die Ereignisse aus den Jahren 2021 und 2022 macht die oft synonyme Verwendung der Begriffe *Katastrophe*, *Konflikt* und *Krise* deutlich. Daher erfolgt im Folgenden eine konzeptuelle Abgrenzung dieser drei Phänomene. Abschließend können so die bisher entwickelten typologischen Charakteristika von Krisen überprüft und gegebenenfalls modifiziert werden.

Katastrophentheoretische Forschungsansätze setzen nach dem Zweiten Weltkrieg ein und sind mit der Gründung des ersten Katastrophen-Forschungszentrums an der Ohio State University 1963 institutionalisiert worden.[45] Grundsätzlich lassen sich Katastrophen anhand ihres natürlichen oder technischen Ursprungs unterscheiden (vgl. Krisennavigator 2021).[46] Betont wird, dass »auch sogenannte technische Katastrophen soziale [sind], denn in technischen Artefakten sind Sozialbeziehungen geronnen und der Umgang mit ihnen manifestiert flüssige

44 Verwiesen sei auf einen Gastbeitrag des Klimaforschers Stefan Rahmstorf im Spiegel (vgl. https://bit.ly/3ibuej4).

45 In Deutschland wurde die Katastrophenforschungsstelle an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1987 gegründet, die sich der Organisation des Katastrophenschutzes widmet. Erst 2011 erfolgte die Einrichtung einer katastrophentheoretischen Forschungsstelle an der Freien Universität Berlin, die interdisziplinär-soziologisch ausgerichtet ist.

46 Zu den natürlich ausgelösten Katastrophen zählen beispielsweise Vulkanausbrüche, Erdbeben oder Überschwemmungen, während technisch verursachte Katastrophen auf industrietechnische Kausalursachen zurückgehen; dazu zählen unter anderem Unfälle in Kernkraftwerken (vgl. Geenen 2003: 8).

wie auch institutionell verfestigte […] Sozialbeziehungen« (Geenen 2003: 10). Das dramentheoretische Modell der Katastrophe[47] hat sich für die Anwendung soziologisch verorteter Katastrophenfundierungen als nicht anschlussfähig erwiesen, daher wird es im Folgenden nicht weiter thematisiert.

Bricht eine Katastrophe aus, können ihre Auswirkungen, beispielsweise geographisch oder gesellschaftlich, im Hinblick auf ethnische, kulturelle oder sozioökonomische Faktoren, auf einen bestimmten Teil der Bevölkerung begrenzt sein. Die Katastrophe resultiert aus einem deutlich identifizierbaren Ereignis, das auf die strukturell-institutionelle Ebene einwirkt, nicht gesellschaftlich ausgelöst oder gesteuert wird und die Kapazitäten der betroffenen Institutionen zur Schadensbewältigung übersteigt (vgl. Krisennavigator 2021). Somit markiert sie den unwiderruflichen Wendepunkt zum Negativen, der sich vordergründig auf den Kontroll- und Steuerungsverlust auf institutioneller Ebene auswirkt, und zwar derart, dass die betroffenen Behörden in ihrer Funktionstüchtigkeit eingeschränkt werden (vgl. Geenen 2003: 13).

Die mediale Repräsentation von Katastrophen[48] erzeugt Bestürzung und Mitleid bei denjenigen Bevölkerungsteilen, die nicht direkt von ihnen betroffen sind (vgl. Geenen 2003: 19). Gleichermaßen entwickeln sich bei den Betroffenen der Katastrophe häufig »Sündenbockmechanismen, die sich insbesondere gegen Minderheiten oder in der öffentlichen Moral suspekten Bevölkerungsgruppen richten« (Geenen 2003: 20), die als vermeintlich Verantwortliche des Katastrophenausbruches identifiziert werden. Diese Tendenz kann als Hinweis auf negativ-exkludierende Folgeerscheinungen von Katastrophen in den betroffenen Gesellschaften verstanden werden.

Im Gegensatz zum Katastrophenbegriff ist der Terminus *Konflikt* weitaus komplexer und diverser bestimmt. So geht der Soziologe Ralf Dahrendorf (1972) zunächst von einem weiten Konfliktbegriff aus: »Der Begriff des Konflikts soll zunächst jede Beziehung von Elementen bezeichnen, die sich durch objektive (»latente«) oder subjektive (»manifeste«) Gegensätzlichkeiten kennzeichnen läßt.« (Dah-

47 Katastrophentheoretische Ansätze unterscheiden sich deutlich von der dramentheoretischen Begriffsverwendung. Entgegen der soziologischen Konzeptualisierung, bei der die Katastrophe unvermittelt eintritt, ist sie im Drama als Schlusskatastrophe vorhersehbar und löst die Konflikte der Handlung auf, während sich aus soziologischer Perspektive die Konflikte an eine Katastrophe anschließen (vgl. Freytag 2003: 114).

48 Geenen (2003) weist darauf hin, dass in der medialen Berichterstattung mitunter die Grenze zwischen Terror, Revolten und Katastrophen verschwimmt, obgleich diese Phänomene anhand ihrer Intentionalität deutlich voneinander abzugrenzen sind. Demnach sind Katastrophen, im Gegensatz zu Revolten, Revolutionen und Terroranschlägen, nie intendiert (vgl. Geenen 2003: 13).

rendorf 1972: 23)[49] Niklas Luhmann (1984) vertritt einen noch weiteren Konfliktbegriff und konstatiert: »Von Konflikten wollen wir immer dann sprechen, wenn einer Kommunikation widersprochen wird. Man könnte auch formulieren: wenn ein Widerspruch kommuniziert wird.« (Luhmann 1984: 530) Insgesamt sind konflikttheoretische Annäherungen transdisziplinär verortet; so widmen sich unter anderen kommunikationswissenschaftliche, historische, rechtstheoretische und medienwissenschaftliche Perspektiven der Analyse von Konflikten.[50] Obwohl der Konflikt naturgemäß seit jeher Gegenstand soziologischer Forschungsinteressen ist, entwickelte sich erst in den frühen 1950er Jahren die Konfliktsoziologie als Teildisziplin der Soziologie (vgl. Bühl 1973: 9).[51] Aus soziologischer Perspektive kann der Konflikt

> »immer nur erklärt werden durch die Verweisung auf regelmäßig zugrunde liegende gesellschaftliche Beziehungen und Prozesse, nicht aber durch den Verweis auf das »Wesen« des Menschen und der Gesellschaft oder auf einen angeborenen »Trieb«.« (Bühl 1973: 10)

Das bedeutet, dass Erscheinungsformen, Funktionen und Auswirkungen von Konflikten immer auf die zugrunde liegenden sozialen Strukturen einer Gesellschaft zurückgeführt werden. »Sozial soll ein Konflikt dann heißen, wenn er sich aus der Struktur sozialer Einheiten ableiten läßt, also überindividuell ist.« (Dahrendorf 1972: 24) Grundannahme ist, dass individuelles Handeln immer auf die Verortung des Einzelnen innerhalb seiner sozialen Bezugsgruppe zurückgeführt werden

---

49 Thiel (2003) weist kritisch darauf hin, dass Dahrendorf (1972) zunächst keine Differenzierung des Konfliktbegriffs hinsichtlich seiner Verortung auf unterschiedlichen Ebenen vornimmt und auch nicht zwischen potentiellen und existierenden Konflikten unterscheidet (vgl. Thiel 2003: 18).

50 Grundlegend ist dabei die Unterscheidung zwischen intra- und interindividuellen Konflikten, die innerhalb eines Individuums oder zwischen mehreren Individuen verortet sind und der Differenzierung von intra- und interorganisationalen Konflikten, die sich auf die Anzahl der beteiligten Organisationen bezieht. Darüber hinaus gibt es internationale Konflikte (vgl. Thiel 2003: 10).

51 Anknüpfend an die Erkenntnisse des Konfliktforschers Friedrich Glasl in den 1990er Jahren analysieren aktuelle Forschungsprojekte insbesondere die Eskalation von Konflikten und die Verknüpfung von Konflikten mit fundamentalismustheoretischen und aggressionstheoretischen Aspekten. So untersucht der Soziologe Wilhelm Heitmeyer den Zusammenhang von gesellschaftlicher Integration und Desintegration mit gesellschaftlichen Segregationsdynamiken und sich daraus entwickelnder Aggression. Dazu führte er empirische Untersuchungen zum islamistischen Fundamentalismus innerhalb der dritten Einwanderergeneration in Deutschland durch und veröffentlichte seine Untersuchungen in *Verlockender Fundamentalismus* (1997).

kann.[52] Die soziologische Konflikttheorie[53] definiert alle Konflikte als sozial, zumindest als *Stellvertreter-Konflikte* (vgl. Bühl 1973: 48). Bühl (1973) wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob in sozialen Konflikten eindeutige Gewinner und Verlierer auszumachen sind (vgl. Bühl 1973: 27).

> »Soziale Konflikte, d.h. systematisch aus sozialen Strukturen herauswachsende Gegensätze, lassen sich prinzipiell nicht im Sinne einer endgültigen Beseitigung »lösen«. Wer versucht, Konflikte für immer zu lösen, gerät vielmehr bald in die gefährliche Versuchung, unter Anwendung von Gewalt den Eindruck zu erwecken, daß ihm jene »Lösung« gelungen ist, die ihm der Natur der Sache nach nicht gelingen kann.« (Dahrendorf 1972: 41)

Trotz der unmöglichen Auflösung eines sozialen Konflikts lassen sich idealtypische Konfliktverläufe skizzieren, die auch eine gewisse Eigendynamik des Konfliktverlaufs implizieren. Der Konflikt selbst kann sich in seiner Ausprägung bis zu einem kriegsähnlichen Ausmaß entwickeln.

> »Die strukturelle Ausgangslage [von Konflikten] selbst, also der erschlossene Kausalhintergrund bestimmter Konflikte bildet dabei die *erste Etappe* [Herv. i. O.] der Manifestierung von Konflikten. […] Die *zweite Etappe* [Herv. i. O.] der Entfaltung von Konflikten besteht dann in der eigentlichen Kristallisierung, also der Bewußtwerdung der latenten Interessen, der Organisation der Quasi-Gruppen zu faktischen Gruppierungen. […] Die *dritte Etappe* [Herv. i. O.] liegt dann in den ausgebildeten Konflikten selbst.« (Dahrendorf 1972: 35f.)

Soziologische Konflikttheorien folgen vier Postulaten: Demnach ist der Konflikt erstens durch seine *Bipolarität* gekennzeichnet, was zu der These führt, »daß jeder Konflikt sich auf eine Beziehung von zwei und nur zwei Elementen zurückführen läßt« (Bühl 1973: 17). Zweitens wird davon ausgegangen, dass Konflikte *eindimensional* sind.

> »Nach der dyadischen Konflikttheorie sind alle gesellschaftlichen Konflikte typischerweise »eindimensional«, d.h., sie sind – je nach Struktur der Gesellschaft – beispielsweise als materielle Interessenkonflikte zu verstehen; dies ist dann der grundlegende Konflikt, alle anderen Konflikte […] sind nur abgeleitete Konflikte und als solche ohne grundlegende analytische Bedeutung.« (Bühl 1973: 17)

---

52 Die Grundannahme des *sozialen Handelns* geht auf Max Weber (1922) zurück, der soziales Handeln in vier intentionale Merkmale unterscheidet: zweckrational, wertrational, affektuell und traditional (vgl. Weber 1984: 44).

53 Innerhalb konflikttheoretischer soziologischer Ansätze lassen sich zwei Strömungen unterscheiden, die entweder liberalistisch oder sozialistisch ausgerichtet sind (vgl. Bühl 1973: 14), wobei zweitgenannte Theorien im Folgenden wegen ihrer stark ideologischen Beeinflussung als nicht anschlussfähig eingeordnet und daher nicht weiter thematisiert werden.

Drittens werden die am Konflikt beteiligten Parteien als *homogen* verstanden, was wiederum den gruppeninternen Zusammenhalt stärkt (vgl. Bühl 1973: 19). Viertens wird angenommen, dass Konflikte als *Nullsummen-Konflikte* angelegt sind, in denen der Verlust der einen Partei zugleich den Gewinn der zweiten bedeutet (vgl. Bühl 1973: 19). Die dargestellten Postulate, insbesondere Dahrendorfs Bipolaritäts-These, die auch Luhmann teilt (vgl. Luhmann 1984: 534), sind als nicht mehr anschlussfähig widerlegt worden. Das macht das nachfolgend angeführte Beispiel des 2011 entstandenen Konfliktes in Syrien deutlich, der kaum auf bipolare Interessenlagen zu reduzieren ist, da auf nationaler und internationaler Ebene unterschiedlichste Akteure mit ihren Interessen und verschiedenen Durchsetzungsmethoden an diesem Konflikt beteiligt sind. Bedingt durch die Vielzahl der Beteiligten und ihre divergenten Interessenlagen ist der Konflikt nicht auf eindimensionale Intentionen reduzierbar, sondern impliziert vielmehr ökonomische, machttheoretische, territoriale, juristische und auch moralische Aspekte. Zugleich muss die Homogenität der am Konflikt beteiligten Gruppen in Frage gestellt werden, was auch aus der sozio-kulturellen Heterogenität des Vielvölkerstaates Syrien resultiert. Darüber hinaus ist fraglich, ob der Ausgang dieses Konfliktes, und seien es auch lediglich Teilresultate, als *Nullsummen-Konflikt* zu charakterisieren ist, da selbst Etappenerfolge bei der Interessendurchsetzung ständig durch massive Verluste zu relativieren sind (vgl. Jaeger; Tophoven 2013)[54]. Statt der dargestellten vier Postulate schlägt Bühl (1973) drei Grundsätze vor, die den Gegenstand der soziologischen Konflikttheorie produktiver einschränken: Die soziale Kontextualisierung eines Konflikts, seine Mehrdimensionalität und die funktionale Ambivalenz (vgl. Bühl 1973: 12).

Aus der Darstellung der theoretischen Katastrophen- und Konfliktbegriffe wird deutlich, dass Krisen, Konflikte und Katastrophen konzeptuell trennscharf zu differenzieren sind, jedoch ergeben sich bei ihren jeweiligen Erscheinungsformen durchaus auch konzeptuelle Überschneidungen. So entwickeln sich vor einem krisenhaft erlebten Hintergrund verstärkt Konflikte, was am Beispiel der Wirtschaftskrise in Spanien ab 2008 deutlich wird. Das entstandene soziale Ungleichgewicht führt in Spanien zu einer verstärkten Konfliktbereitschaft zwischen spanischen und ausländischen Arbeitnehmer*innen, die zu Konkurrent*innen um begrenzte finanzielle Ressourcen und Arbeitsplätze wurden.[55] Im Folgenden werden die herausgearbeiteten Überschneidungen und Differenzen konflikt- und katastrophentheoretischer Perspektiven mit den vorläufigen typologischen Merkmalen von Kri-

54 Zur Vertiefung empfehle ich einen Überblicksartikel zu den Beteiligten und ihren Interessenlagen im Syrienkonflikt (vgl. Jaeger; Tophoven 2013).

55 Der Arbeitsplatzverlust wirkte sich für die häufig gering qualifizierten Arbeitnehmer*innen als sozialer und finanzieller Abstieg aus (vgl. Köhler 2010). Auf den spezifischen Dualismus zwischen spanischen und ausländischen Arbeitnehmer*innen gehe ich in 3.2.5 Das Eigene und das Fremde: Nationalität und die Krise in *En la orilla* (2013) vertiefend ein.

sen verglichen, um Krisen, Konflikte und Katastrophen weiter voneinander abzugrenzen.

Bezogen auf die Auswirkungen von Katastrophen und Krisen fungiert das Kriterium der Kollektivität sowohl bei katastrophen- als auch bei krisentheoretischen Ansätzen als maßgebliches Charakteristikum. Die je nach Forschungsinteresse divergierenden Konfliktbegriffe definieren Konflikte entweder als individuelle oder kollektive Phänomene. Entsprechend stellt Kollektivität kein maßgebliches Kriterium konflikttheoretischer Positionen dar, was auch mit den Vermeidungs- und Schlichtungsstrategien begründet ist, mit denen sich die Beteiligten dem Konflikt entziehen können. In diesem Zusammenhang ist auch erwähnenswert, dass die Beteiligten eines Konflikts intentional agieren, was bei Katastrophenausbrüchen oder Krisen nicht der Fall ist. Die Identifikation von Beteiligten als Kriterium zur Beschreibung von Konflikten verweist auf ihre soziale Verortung und Entstehung, die auch in Bezug auf Krisenszenarien zum Tragen kommt. Das unterscheidet Krisen und Konflikte deutlich von Katastrophen, da letztgenannte nicht kausal aus sozialen Phänomenen resultieren, sondern sich lediglich auf gesellschaftlicher Ebene auswirken. Für den Katastrophenbegriff spielt das Kriterium der Ereignishaftigkeit eine zentrale Rolle, wobei vorausgesetzt wird, dass Katastrophen unvorhersehbar und unvermeidbar auftreten, was alltagssprachlich mit den Ausdrücken *hereinbrechen*, oder *einer Katastrophe entgehen* markiert wird. Dabei wird stets der Handlungsdruck der plötzlich eintretenden Konfrontation der Bevölkerung mit katastrophenartigen Szenarien betont, wohingegen sich ein Konflikt sukzessiv anbahnt und maßgeblich von den konfliktbeteiligten Akteuren, Gruppen und ihren Interessen gesteuert wird. Jedoch bergen Konflikte durchaus das Potential einer Eskalation, die dann wiederum den Höhepunkt des Konfliktverlaufes repräsentiert. Gleichwohl kann das offenkundige Auftreten von Konflikten mittels verschiedener Strategien verhindert oder hinausgezögert werden. Die kausale Verortung von Konflikten und Krisen als sozial verursachte Phänomene, die auf extern ausgelöste Katastrophen nicht zutrifft, liefert einen Hinweis auf grundlegend unterschiedliche Forschungsinteressen. Während bei Konflikt- und Krisenbegriffen der Mensch in den Fokus des Forschungsinteresses gerückt wird, forciert die Katastrophenforschung institutionelle Schwerpunkte, die vor allem bei der nicht mehr kontrollierbaren Dynamisierung von Katastrophen zum Tragen kommt und sich in dem Verlust der Steuerungskapazitäten der zuständigen Institutionen manifestiert. Diese Tendenz ist für Krisen produktiv anschlussfähig. Aus konflikttheoretischer Perspektive entsteht zunächst der Eindruck einer vollkommenen Kontrolle über die Dynamik eines Konfliktes. Wird jedoch von einer zunehmenden Integration unterschiedlicher Akteure mit divergenten Interessenlagen ausgegangen, erfolgt ein Verlust der Kontroll- und Steuerungskapazität, wie der Verlauf der Ereignisse in Syrien ab 2011 anschaulich macht. Dem entgegen steht die Annahme, dass die Konfliktbeteiligten ein offenkundiges Austragen des Konflikts durchaus vermeiden

können. Demnach ist das Kriterium der nicht mehr kontrollierbaren Dynamisierung von Krisen in Bezug auf Konflikte abhängig von ihrem Entwicklungsstadium. Die Kontextualisierung in einen Trend ist weder aus katastrophen- noch aus konflikttheoretischer Perspektive relevant. Ein Konflikt wird auch als solcher bezeichnet, wenn keine vergleichbaren Tendenzen eine Kontextualisierung in einen Trend möglich machen, wobei der Konfliktbegriff deutlich von Formen der Kritik zu trennen ist. Gleiches trifft auf Katastrophen zu, die bedingt durch ihre technischen oder ökologischen Auslösefaktoren, zunächst nicht durch menschliches Handeln beeinflussbar sind. Zudem folgt die argumentative Verkettung katastrophenartiger Ereignisse anderen Regeln als die Kontextualisierung von Konflikten, wie beispielsweise das Zurückführen mehrerer Naturkatastrophen auf territorial seismische Aktivitäten oder klimatische Veränderungen zeigt. Daher ist davon auszugehen, dass das Kriterium der Kontextualisierung in einen Trend ein weiteres deutliches Merkmal zur Unterscheidung von Krisen, Konflikten und Katastrophen darstellt. Im Gegensatz zu Katastrophen, die durchweg als negativ, bedrohlich und nicht prognostizierbar modelliert werden, gelten Konflikte als perspektivabhängig ambivalent und sind weder ausschließlich negativ noch eindeutig positiv konnotiert. Eine negative Konfliktdeutung hängt eng mit der Anzahl der beteiligten Akteure zusammen, die einhergeht mit sich multiplizierenden Interessen, und in der Negativität der Eskalation mündet, obgleich Konflikte durchaus einen positiven prognostischen Charakter implizieren können. Das zeigt Überschneidungen zu Krisenmodellen auf, jedoch dominieren in literarischen Krisenaneignungen die negativen Auswirkungen von Krisenszenarien, was eine positive Konnotation für die Anwendung auf literarische Repräsentationen der Krise nicht anschlussfähig macht.

Aus diesem Abgleich folgt, dass sich Konflikte, Katastrophen und Krisen deutlich unterscheiden lassen. Folglich können Erkenntnisse, die aus Katastrophenszenarien und Konfliktforschungen gewonnen werden, nicht unmittelbar auf den literaturwissenschaftlichen Krisenbegriff übertragen werden, was die Notwendigkeit einer spezifisch literaturwissenschaftlichen Modellierung der Krise stärkt.

2.4 Funktionen von Krisenaneignungen

Ausgehend von zahlreichen außerliterarischen Bezügen in fiktionalen Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende schlage ich vor, diese Verweise, die auch in Bezug auf die Funktionen[56] von Krisenerzählungen zum Tragen kommen, als maß-

56 Die Bestimmung und Diskussion von Funktionen der Literatur reicht bis in die Antike zurück, wird aber seit den 1960er Jahren insbesondere von funktionsgeschichtlich ausgerichteten literaturtheoretischen Ansätze untersucht (vgl. Gymnich; Nünning 2005: 5f.).

gebliches Merkmal in die literaturwissenschaftliche Typologie der Krise aufzunehmen. Dazu muss auf das Verhältnis von literarisch-fiktionalen Welten und außerliterarischer Wirklichkeit hingewiesen werden, das seit jeher Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschungen ist (vgl. Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 13).

In den mimetisch-fiktionalen[57] Wirklichkeitsaneignungen, die Gegenstand dieser Forschung sind, lassen sich außerliterarische Bezüge identifizieren, die nicht im Sinne einer eindeutigen Referenzialisierbarkeit zu verstehen sind, sondern lediglich eine Ähnlichkeit zu ausgewählten historischen Kontexten erahnen lassen, aber dennoch explizit auf unterschiedliche nationalstaatlich verortete Krisenszenarien hinweisen. Mecke (2017) betont nachdrücklich die Relevanz der Analyse dieser Referenzen, die er auch an mögliche Funktionen knüpft. »La manifestación más visible de la relación entre literatura y crisis [como ejemplo de la realidad fáctica extraliteraria] es, obviamente, la función de ésta como objeto de la representación literaria.« (Mecke 2017: 200)

Ein kurzer Überblick über den literaturwissenschaftlichen Paradigmenwechsel von der Widerspiegelungsthese[58] zur Aneignung außerliterarischer Wirklichkeiten soll umreißen, in welchem Verhältnis faktische Wirklichkeit und literarisch-fiktionale Wirklichkeitskonstruktionen zueinander stehen.

Aus der Perspektive des sozialistischen Realismus werden literarische Texte an die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion zurückgebunden, auf die sie sich zugleich beziehen (vgl. Schlenstedt 1981a: 47). Diese wechselseitige Bedingtheit

---

57 Der auf Aristoteles zurückgehende Terminus *Mimesis* (vgl. Aristoteles 2017: 7ff) hat vielfältige Auslegungen erfahren und ist in zahlreichen Forschungen weiterentwickelt worden, unter anderen von Dill et al. (1994).

58 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildete sich der soziologisch-literaturwissenschaftliche Widerspiegelungsbegriff heraus, der insbesondere von Vertreter*innen des sozialistischen Realismus geprägt wurde, die den Terminus *Realismus* nicht als historisch gewachsenen Epochenbegriff nutzten, sondern ihn auf die literarische Darstellung der sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft bezogen (vgl. Pracht 1974: 39). Dabei wurde die literarische Widerspiegelung als Erkenntnisakt verstanden und daher als gnoseologisch bezeichnet (vgl. Schlenstedt 1981a: 47). Der Terminus *Widerspiegelung* wurde in den folgenden Jahrzehnten kontinuierlich weiterentwickelt, weshalb unterschiedliche Ausprägungen koexistieren, unter anderen der von Georg Lukács geprägte Ansatz der Widerspiegelung als *Wiedergabe objektiver Realität* (vgl. Schlenstedt 1981a: 16). Schlenstedt stellt in »Problemfeld Widerspiegelung« (1981) verschiedene Modelle der literarischen Widerspiegelung vor. Um seine Forschungserkenntnisse historisch einzuordnen, muss auf die Veröffentlichung im Rahmen der Akademie der Wissenschaften der DDR hingewiesen werden. Als staatlich geförderter wissenschaftlicher Verlag kann eine politische Einflussnahme nicht ausgeschlossen werden. Die Veröffentlichungen entsprechen daher nicht den heutigen Maßstäben freier und politisch unabhängiger Wissenschaft, sondern sind von den Doktrinen des Sozialismus und der Zensur geprägt.

verweist auf die ideologische Instrumentalisierung von Literatur und ihren Funktionen. So soll aus marxistischer-sozialistischer Perspektive Literatur vor allem wertende, handlungsorientierte und regulative Funktionen erfüllen und machtpolitischen und systemstabilisierenden Interessen künstlerisch Ausdruck verleihen (vgl. Pracht 1974: 47). Zimmermann (1977) erklärt, dass entsprechend Kunst ohne sozialistisch-politische Botschaft abgelehnt wird. »Man fordert und fördert eine Kunst, die entweder eine deutliche politische Funktion hat [...] oder einen deutlich illustrativen Charakter, die also verbildlichen kann, was die politischen Thesen meinen.« (Zimmermann 1977: 14) Durch die Auswahl thematischer Aspekte und Vermittlungsmodi der literarisch repräsentierten außerliterarischen Wirklichkeit nimmt aus marxistisch-sozialistischer Perspektive der reale Autor eine zentrale Rolle ein. Diese Anspruchshaltung wurde als objektive Abbildung der Realität aufgefasst (vgl. Karbusicky 1973: 82; Schlenstedt 1981: 6). Fraglich ist, ob Literatur, sei sie fiktional oder faktual, überhaupt objektive Wahrheiten repräsentieren kann, da die notwendige Auswahl bestimmter Szenarien und Motive, die Selektion und Modellierung der Figuren, die Kombination von Erzähler- und Figurenrede und die Bestimmung der vermittelnden Erzählinstanz naturgegeben weder objektiv sein können, noch eine ausgewogen-sachliche Rundumsicht zu erzeugen vermögen.

Im Gegensatz zur Widerspiegelungstheorie ist für das Paradigma der literarischen Aneignung das konzeptuelle Verständnis von künstlerischer Autonomie, also der Ablehnung von Kunst als Mittel der Durchsetzung politischer Interessen, maßgeblich. Hans-Otto Dill et al. untersuchen in *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*[59] (1994) die komplexen Beziehungen zwischen außerliterarischer Wirklichkeit und ihrer narrativen Repräsentation (vgl. Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 13) und gehen dabei von folgender Annahme aus: »Por su parte, estos mundos novelescos se basan en determinados modelos de mundo, los cuales, en función de sistemas modelizadores secundarios[60] [...], estructuran las apropiaciones de realidad afectuadas por las novelas.« (Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 14) Der von Dill übernommene Terminus der *literarischen Aneignung* (*apropiación*) verweist nicht ausschließlich

59 Die Untersuchung bezieht sich auf Literaturen Hispanoamerikas, jedoch lassen sich die detaillierten Erkenntnisse auch über diesen geographisch beschränkten Untersuchungsbereich hinaus übertragen.

60 Der von Dill et al. verwendete Terminus *sistemas modelizadores secundarios* geht auf Jurij Lotman zurück, der in *Die Struktur des künstlerischen Textes* (1970) Kunst im Allgemeinen und die Literatur im Besonderen als »sekundäres modellierendes System« bezeichnet (Lotman 1973: 22). Der Strukturalist fasst Literatur als spezifisches Zeichensystem auf, dessen besondere Abgrenzung zu natürlicher Sprache sich in der poetischen Sprache manifestiert. Dill et al. betonen so, dass die narrativ erzeugten Welten nie detailgetreue Abbilder außerliterarischer Realitäten sein können, sondern als ihre Modelle aufzufassen sind, die als diachron und kulturell variabel verstanden werden müssen.

auf das Verhältnis zwischen Literatur und faktischer Wirklichkeit, das vom realen Autor geprägt wird, sondern impliziert erstmalig den zweifachen Aneignungsprozess, der auch den impliziten Leser miteinschließt (vgl. Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 15f.). Dill et al. entwickeln und differenzieren dazu drei grundlegende Ausprägungen:

> »En el primer caso, el de la correspondencia en los hechos, una correspondencia supuestamente verificable, el mundo novelesco reproduce (en la intención) el conjunto de seres, estados, procesos, acciones e ideas de un tiempo y espacio determinados fácticos.« (Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 18)

Exemplarisch für diesen ersten Fall ist der sogenannte Zeugenroman[61] (*novela testimonio*), der insbesondere in Lateinamerika ab den 1960er Jahren weit verbreitet war. Für das vorliegende Forschungsprojekt sind Romane, deren Bezug zur außerliterarischenWirklichkeit als intendierte Korrespondenzrelation zu beschreiben ist, zunächst nicht relevant. Dill et al. typologisieren mimetische Wirklichkeitsaneignung als zweiten Fall: »el de la similitud, el mundo novelesco plantea un suceso o una serie de sucesos que de hecho no han sucedieron en el mundo extraliterario fáctico, pero que bien hubieran podido suceder.« (Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 18) Das Kriterium der Wahrscheinlichkeit unterscheidet mimetische von amimetischen Fiktionalisierungen. »Existe un tercer caso de mundos novelescos en el cual éstos no mantienen con la realidad extraliteraria fáctica, ni una relación de correspondencia en los hechos, ni tampoco una relación de similitud.« (Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 19)

Nach der kurzen theoretischen Fundierung des diesem Forschungsprojekt zugrunde liegenden Terminus der *literarische Wirklichkeitsaneignung* und der überblicksartigen Darstellung des Paradigmenwechsel von der literarischen Widerspiegelung zur Aneignung, wende ich mich nun den Funktionen von literarischen Krisenaneignungen zu. Dazu distanziere ich mich zunächst von Pablo Gutiérrez', der in »Literatura social en España. La crisis perpetua« (2017) sein Literaturverständnis verteidigt:

> »más allá de las etiquetas con las que intentamos ordenar el bosque literario, la literatura siempre es social, igual que es terrestre o planetaria; la literatura solo puede hablar de lo que ocurre y siempre lanza un mensaje sobre lo que ocurre.« (Gutiérrez 2017: 188)

Folgte man argumentativ dieser These, verschwimmen einerseits die Grenzen zwischen fiktionalen und faktualen Krisenaneignungen und andererseits wä-

61 Einer der bekanntesten argentinischen Zeugenromane ist *Operación Masacre* (Rodolfo Walsh, 1957). Zur Vertiefung der genrespezifischen Merkmale der *novela testimonio* verweise ich auf »La ›novela-testimonio‹ – rasgos genéricos« (Hans Paschen, 1993).

re die Bezugnahme literarischer Werke auf außerliterarische Wirklichkeiten obligatorisch. Exemplarisch verweise ich hierzu auf amimetische Wirklichkeitsaneignungen, die außerliterarisch kollektiv etablierte Werte und Prinzipien lediglich im Rahmen ihrer Negation oder Überschreitung aufgreifen und so die Argumentation von Gutiérrez (2017) außer Kraft setzen. Statt mit Nünning (2007) zu argumentieren, der von einem literarischen Krisendiskurs ausgeht, der anhand thematischer Merkmale und typischer narrativer Strategien zu beschreiben ist, leugnet Gutiérrez (2017) die Existenz eines solchen Diskurses und formuliert stattdessen: »que no existe una literatura de la crisis, o bien que toda la literatura española habla de una crisis perpetua, una crisis anímica, pandémica, espriritual e identitaria que se puede rastrear desde los textos fundacionales.« (Gutiérrez 2017: 187) Eine derart generalisierende Annahme hätte zur Folge, dass die *Krise* aus literaturwissenschaftlicher Perspektive konzeptuell immer undeutlicher und weniger trennscharf von ähnlichen Phänomenen abgrenzbar wäre. Stattdessen schlage ich vor, an Gutiérrez' (2017) Annahme der sozialen Verortung von Literatur und insbesondere von Krisenerzählungen anzuknüpfen (vgl. Gutiérrez 2017: 187), sie jedoch literaturwissenschaftlich zu fundieren und so zu modifizieren, dass sie für die Analyse der Funktionen literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende nutzbar wird. Vera und Ansgar Nünning (2020) gehen davon aus,

> »dass Krisennarrative vor allem als Medium der Sinnstiftung über Zeiterfahrung, die Gegenwartsdiagnosen mit Vergangenheitsdeutungen und Zukunftsentwürfen verknüpfen, und literarische Krisenszenarien als Laboratorien für die Generierung alternativer Welten fungieren.« (Nünning; Nünning 2020: 245)

Um sich ihrer Hypothese anzunähern, stellen sie Funktionen von Krisenerzählungen auf, von denen einige auf das hispanistische Textkorpus dieses Projekts anwendbar sind. Dazu muss zunächst auf Fiktionalität als obligatorisches Auswahlkriterium der Erzähltexte hingewiesen werden. Geht man davon aus, dass die soziale Komponente literarischer Texte aus ihrem entstehungsgeschichtlichen soziohistorischen Kontext resultiert, können aus dem literarischen Krisendiskurs auch Rückschlüsse über faktisch verortete Krisenerfahrungen formuliert werden.

> »La manera específica en la que un autor se apropia literariamente de su realidad social circundante, y con ella confirma, modifica o niega los sistemas de codificación dominantes de modo consciente o inconsciente, se ve condicionada, en gran medida, por las determinaciones de la función de la literatura imperantes en cada contexto histórico-cultural y social respectivo.« (Dill; Gründler; Meyer-Minnemann; Niemeyer 1994: 19f.)

Dabei muss auf die Ähnlichkeiten von fiktionalen Krisenerzählungen und faktual-medialen Repräsentationen krisenartiger Phänomene hingewiesen werden. So

werden bei beiden Darstellungsformen vornehmlich die negativen Folgeerscheinungen von kollektiven Krisen fokussiert, wobei in fiktionalen Krisenaneignungen die Krise selbst scheinbar als Auslöser gesellschaftlicher Spaltungsdynamiken erzählt wird, die jedoch außerliterarisch schon zuvor latent existierten. So können Krisenerzählungen gesellschaftliche Spannungsfelder sichtbar machen, sie auf die mediale Agenda heben und so das Interesse des impliziten Lesers wecken (vgl. Nünning; Nünning 2020: 256). Das bezieht sich in den untersuchten Romanen vor allem auf Arbeitslosigkeit und finanziellen Abstieg als Folgen wirtschaftlich ausgelöster Krisen und soziale Segregation und Traumatisierung als Folge terroristischer Gewalt. Im Gegensatz zu massenmedialen Krisenrepräsentationen geht von literarischen Krisenerzählungen jedoch keine informative Funktion aus, die in der medialen Krisenberichterstattung grundlegend ist.

Literarische Krisenaneignungen ästhetisieren die Lebens- und Arbeitsbedingungen durchschnittlicher Figuren, die mit Krisen konfrontiert sind. Diese ästhetische Funktion offenbart gesellschaftliche Transformationen in ihren negativsten Auswirkungen und birgt auf zweierlei Ebenen ein kollektives Identifikationspotential. Zum einen auf den impliziten Leser, der selbst von der jeweiligen Krise betroffen ist, zum anderen kann so eine empathische Sensibilisierung für die Folgeerscheinungen von Krisen und gesellschaftlichen Spannungsfeldern beim impliziten Leser erfolgen, der selbst nicht direkt betroffen ist. Vera und Ansgar Nünning betonen in diesem Zusammenhang die komplexitätsreduzierende und zugleich kohärenzstiftende Funktion, die von Krisenerzählungen in Bezug auf komplexe historische, politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Dynamiken ausgehen kann (vgl. Nünning; Nünning 2020: 258). Die Bezüge zu außerliterarisch krisenhaft erlebten Phänomenen in den Erzähltexten zeugen von einer kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Transformationsdynamiken, die durch rezente Krisenszenarien ausgelöst wurden oder sich durch diese zuspitzen und erfüllen somit eine diagnostische Funktion in Bezug auf die jeweils repräsentierte Gesellschaft. Die Ausprägung dieser Diagnose variiert je nach Erscheinungsform und Ausprägung der Krise und kann auch als Prognose auf zukünftige gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Entwicklungen verweisen. Diesen Aspekt antizipieren Vera und Ansgar Nünning, wenn sie die Deutung der Vergangenheit und die Bildung von Zukunftsentwürfen als maßgebliche Funktionen von Krisenerzählungen benennen (vgl. Nünning; Nünning 2020: 259).

Aus der Selektion und Modellierung der Figuren, nach Kriterien ihres sozioökonomischen Status, ihrer ethnisch-kulturellen Herkunft und ihrer räumlichen Verortung, können Rückschlüsse auf ihre gesellschaftliche Stellung und die Verteilung außerliterarischer Artikulationsmöglichkeiten gezogen werden. Junge, gut ausgebildete und trotzdem arbeitslose Spanier*innen gibt es seit 2008 in großer Zahl, jedoch erhalten sie außerliterarisch selten eine vergleichbare Möglichkeit, ihre persönlichen Zukunftsängste und ihre Resignation zum Ausdruck zu bringen.

Trotz qualifizierter Ausbildung müssen sie unter prekären Bedingungen arbeiten, wie der Protagonist in *Yo, precario* (Javier López Menacho, 2013), der zeitweise als Maskottchen verkleidet in Kaufhäusern für einen Schokoladenriegel wirbt. Seine Gefühle schwanken zwischen Scham für seine seltsam anmutende Kostümierung und Stolz, so zumindest seinen Lebensunterhalt bezahlen zu können. Auf den ersten Blick gewinnt der implizite Leser sehr individuelle Einblicke in das Leben eines jungen Spaniers, für den die ausweglose Situation des Arbeitsmarktes existenzbedrohend ist. Auf den zweiten Blick birgt dieses repräsentative Schicksal das Potential eines kollektiven Panoramas der spanischen Gesellschaft, von der ein Großteil direkt von der Prekarisierung des Arbeitsmarktes betroffen ist, die sich weltweit bemerkbar macht.

Besonders häufig berichten Figuren der unteren Mittelschicht über ihren sozialen und ökonomischen Abstieg und Figuren aus widrigen Verhältnissen verlieren vollkommen den gesellschaftlichen Anschluss. So erhält der implizite Leser Einblicke in die vielfältige Perspektive der Verlierer*innen der Krise. Typischerweise erfolgt über die literarische Repräsentation außerliterarischer Krisen eine rahmende Deutung, die ohne eine binäre Einteilung in die Kategorien gut und böse, Täter und Opfer, Verlierer und Gewinner auskommt. Stattdessen scheinen Verlust und Niedergang als thematische Isotopien eine bedrückende Stimmung zu erzeugen und so die Rezeptionserfahrung des impliziten Lesers zu dominieren. So lassen sich Krisenromane von der faktual-massenmedialen Krisenberichterstattung abgrenzen, die üblicherweise von der Stilisierung in Täter, meist ranghohe Politiker*innen und Bankiers, und Opfer, die Mehrheit der Bevölkerung, geprägt ist.[62] Anknüpfend an Mecke (2017) gehe ich davon aus, dass literarische Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende keine moralische oder regulative Funktion erfüllen. »La tentativa de imponer a la literatura la obligación de defender y de vehicular ciertas normas morales corresponde a una violación de su autonomía, si bien conviene reconocer que esta siempre es relativa.« (Mecke 2017: 221)

Deutliche Anspielungen auf strukturelle Schwachstellen der repräsentierten Gesellschaften scheinen den impliziten Leser indirekt dazu aufzufordern, bisweilen gar zu provozieren, sich reflexiv mit den politischen und gesellschaftlichen Kontexten der Erzähltexte auseinanderzusetzen, in denen eindrücklich wird, wie existenzbedrohend sich die angeeigneten Krisen auf das Leben der Figuren auswirken. Ohne Alternativen aufzuzeigen, zeugt die Auswahl der repräsentierten Krisenauswirkungen durchaus von einem gesellschaftskritischen Impetus, der sich auf

62 An dieser Stelle sind die von Vera und Ansgar Nünning (2020) am Beispiel faktualer Krisenerzählung über den Irakkrieg 2003 erläuterte performative Funktion und die in Bezug auf die weltweite Wirtschaftskrise 2008 formulierte Legitimationsfunktion für fiktionale Krisenerzählungen nicht anschlussfähig (vgl. Nünning; Nünning 2020: 260).

den impliziten Leser übertragen kann, jedoch nicht offen formuliert wird. Literarische Krisenerzählungen bergen durch ihre deutende Rahmung der Krise fraglos das Potential einer diskursiven Funktion in Bezug auf außerliterarisch verortete Debatten über den Umgang mit Krisen. Als repräsentierte Teilaspekte werden sowohl soziale Ungleichheiten, als auch wirtschaftliche Ausbeutung von Mensch und Natur und fremdenfeindliche Tendenzen in den Gesellschaften des 21. Jahrhunderts implizit kritisch aufgegriffen. So wird der implizite Leser immer wieder mit Fragen nach sozialer Verteilung und Gerechtigkeit konfrontiert, die jedoch lediglich angerissen und nicht direkt gestellt werden, sodass die literarischen Krisenaneignungen eine reflexiv-kritische Funktion erfüllen und den impliziten Leser zur Urteilsbildung anregen können. Grundlegend ist dabei die Pluralität der angeeigneten gesellschaftlichen Diskurse und ihre offenen Interpretationsmöglichkeiten, die nicht durch vorgegebene Schemata oder Deutungsmuster beschnitten werden.

Mecke (2017) schreibt Krisenerzählungen auch wegen der Auswahl der beschriebenen Erlebnisse eine ethische Haltung zu.

> »Esta particularidad estética corresponde también a una actitud ética, ya que las novelas toman una posición que se distancia de las grandes acciones de hombres importantes y optan más bien por las acciones reducidas de los hombres y las mujeres cuyas posibilidades de actuar se quedaron limitadas por los efectos de la crisis.« (Mecke 2017: 207)

In »Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur« (2005) widmen sich Ansgar Nünning und Marion Gymnich dem Potential literarischer Texte, eigene fiktionale Wirklichkeiten zu konstruieren, die über die ausschließliche Re-Konstruktion hinausgehen. Sie nehmen an, dass Literatur »eine aktive Antwort auf sich wandelnde kulturelle Kontexte dar[stellt]« (Gymnich; Nünning 2005: 13). Gegenstandsbezogen muss diskutiert werden, ob sich die Krisenwahrnehmung in der literarischen Praxis von der außerliterarischen unterscheidet oder gar fiktional die erfolgreiche Krisenbewältigung als dominierende Form beschrieben wird. Ferner muss die Frage aufgeworfen werden, ob eine Krise literarisch als Katalysator für gesellschaftliche Innovationen mit positiv konnotierten Veränderungen umgeschrieben werden kann. Solche Dynamiken müssen mit wachsendem zeitlichem Abstand beobachtet und bewertet werden. Möglich ist, dass sich literarische Aneignungen spezifischer Krisen entsprechend diachron verändern und dass einzelne Autor*innen oder Werke sich bewusst oder unbewusst nicht in bislang dominierende literarische Diskurse einschreiben, sondern sich mit ihren Repräsentationen vielmehr von ihnen abgrenzen. Einschränkend muss allerdings auch darauf hingewiesen werden, dass sich auch zwei Dekaden nach Eskalation der Wirtschaftskrise in Argentinien und rund zehn Jahre nach Einsetzen der Finanzkrise in Spanien keine derartigen Tendenzen in der literarischen Praxis etabliert haben.

3. Die literarische Aneignung von Krisen ab der Jahrtausendwende

3.0 Vorstellung der Analysekategorien

Zur Analyse und Interpretation der ausgewählten literarischen Krisenaneignungen schlage ich die im Folgenden vorgestellten Kategorien vor, die jeweils in Bezug auf die Romane und auch bei der Entwicklung der Genrespezifika von Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende zum Tragen kommen. Die Parameter beziehen sich auf der Ebene des *discours* auf typische narrative Strategien und auf der Ebene der *histoire* auf charakteristische thematische Isotopien und die Erscheinungsformen der Krise. Die Auswahl der untersuchten Krisenerzählungen erfolgt anhand ihrer Publikation ab der Jahrtausendwende und der fiktionalen Aneignung außerliterarisch verorteter Krisen, bei deren Erscheinungsformen ich zwischen Terrorismus und Wirtschaftskrisen differenziere. *Las viudas de los jueves* (Claudia Piñeiro, 2005) und *En la orilla* (Rafael Chirbes, 2013) ordne ich als fiktionale Aneignungen von Wirtschaftskrisen ein und *Abril rojo* (Santiago Roncagliolo, 2006) und *Patria* (Fernando Aramburu, 2016) kategorisiere ich als Erzählungen über terroristisch ausgelöste Krisenszenarien. Die Anordnung der Analysekapitel erfolgt durch die Zuordnung zu den beiden Erscheinungsformen der Krise zum einen thematisch, zum anderen anhand ihres Publikationsdatums in chronologischer Reihenfolge.

3.0.1 Thematische Erscheinungsformen der Krise: Terrorismus und Wirtschaftskrisen

Um eine literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung der Krise vornehmen zu können, müssen zunächst ihre thematischen Ausprägungen eingegrenzt und bestimmt werden. Dafür begrenze ich die relevanten Krisen auf solche, die kollektive Wirkungsdimensionen implizieren, und schlage Terrorismus und Wirtschaftskrisen als charakteristische inhaltliche Parameter in literarischen Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende vor. In ihrem 2017 publizierten Sammelband *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos* formulieren die Herausgeber:

> »El primer aspecto visible de una crisis consiste entonces en una interrupción de las rutinas o en un momento en el que se suspende el funcionamiento normal y automático de los procesos habituales [...] estos disfuncionamientos, si afectan solamente a un sector de la sociedad, como por ejemplo la economía, la política o el sistema jurídico, no constituyen una crisis en el sentido pleno de la palabra.« (Mecke; Junkerjürgen; Pöppel 2017: 9)

Terrorismus und Wirtschaftskrisen machen die einschneidende Wirkung von Krisen, die nicht auf einzelne Sektoren begrenzt werden kann, eindrücklich. Um die beiden thematischen Parameter als Merkmale der literaturwissenschaftlichen Konzeptualisierung einer Typologie der Krise anschlussfähig zu machen, stehen nicht Erklärungsmodelle zum Ursprung oder zum Verlauf dieser signifikanten Krisen im Mittelpunkt, sondern die spezifischen literarischen Repräsentationsmodi. Dazu muss zunächst zwischen der faktualen Berichterstattung in den Massenmedien und der literarisch-fiktionalen Aneignung dieser Krisen unterschieden werden. Trotz dieser Differenzierung schlage ich vor, einige Erkenntnisse aus der Analyse massenmedialer Diskurse über Terrorismus und Wirtschaftskrisen für die literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung aufzugreifen.

Bevor ich mich der medialen Darstellung terroristischer Gewalt widme, gilt es zunächst, der Terminus *Terrorismus* zu spezifizieren, wobei die vielfältigen Erscheinungsformen terroristischer Bedrohungen eine trennscharfe Definition erschweren (vgl. Bender 2017: 21). Bei allen Definitionen wird übereinstimmend auf extreme Gewalt als maßgebliche Komponente von Terrorismus hingewiesen, mit der politische Ziele durchgesetzt werden sollen, was sich nie als kurzweiliges Ereignis zeigt, sondern sich immer über einen längeren Zeitraum anbahnt (vgl. Dietl; Hirschmann; Tophoven 2006).[1]

In ihrer Dissertationsschrift *Terror in der Medienberichterstattung* (2011) analysiert Bernadette Linder die Beziehung von Terrorismus und Medien. Dabei nutzt sie einen Terrorismus-Begriff[2], der sich »auf Handlungen von nicht-staatlichen

---

1 Zur weiteren Vertiefung verweise ich auf drei Werke, die sich mit unterschiedlichen Erscheinungsformen von Terror beschäftigen. In *Das Terrorismus-Lexikon: Täter, Opfer, Hintergründe* (2006) widmen sich Dietl, Hirschmann und Tophoven der Definition von Terrorismus und wenden sich damit auch gegen die zunehmend inflationäre Verwendung des Terminus. Dazu vergleichen die Autoren unterschiedliche Definitionen von Terrorismus miteinander, beziehen sich auf verschiedene Erscheinungsformen und ihre Entstehung und Entwicklung. In *Die RAF und der linke Terror* (2006) analysiert Wolfgang Kraushaar den linksextremistischen Terror in Deutschland seit Mitte der 1960er Jahre und in seiner Dissertationsschrift *Dschihadisten — Feldforschung in den Milieus* (2011) untersucht der Politikwissenschaftler und Journalist Martin Schäuble das in Europa noch recht neue Phänomen des islamistischen Terrors.

2 Linder (2011) differenziert *Terror*, indem sie ihn von der *Guerilla* abgrenzt, da beide Termini als Erscheinungsformen von Gewalt häufig synonym verwendet werden. Dabei bezeichnet sie die Intention der Gewalt, die sich bei Guerilla-Organisationen gegen staatliche Institutio-

Gruppen sowie auf repressive Regime, die ihre Bevölkerung unterdrückten« bezieht (Linder 2011: 70). Linder betont, dass die Identifikation von Terrorismus immer standpunktabhängig ist und meist als Fremdzuschreibung erfolgt. So bezeichnen sich Terrorist*innen selbst stattdessen als Widerstands- oder Freiheitskämpfer (vgl. Linder 2011: 68), was auch mit der dämonisierenden Konnotation des Terminus *Terrorismus* zu erklären ist (vgl. Linder 2011: 71). Die Bezeichnung kann auch gezielt eingesetzt werden, um Verhandlungen oder gesellschaftliche Diskurse zu verhindern.

Der Germanist Jesko Bender weist in *9/11 erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen* (2017) auf ein Paradoxon von Terrorismus hin, denn einerseits macht terroristische Gewalt Kommunikation unmöglich, zugleich provoziert sie diese mit der Botschaft, die durch terroristische Gewalt übermittelt wird (vgl. Bender 2017: 25). Die hochgradige Ereignishaftigkeit terroristischer Gewaltanschläge weist auf ihre einschneidende Wirkung hin, die Bender anhand der Konsequenzen der Terroranschläge vom 11.September 2001[3] verdeutlicht.

> »Das Denkmuster der ›Zäsur‹ konstituiert den Nullpunkt, den Ground Zero, an dem die Anschläge vom 11. September 2001 den Ablauf der Zeit in ein Vorher und ein Nachher zerschneiden und sie ein aus dem zeitlichen Kontinuum ausgegrenzter Punkt werden, der als ein politischer und kultureller Paradigmenwechsel gedeutet werden kann.« (Bender 2017: 40f.)

Die Literaturwissenschaftlerin Heide Reinhäckel widmet sich in *Traumatische Texturen* (2012) den psychologischen Wirkungsdimensionen der von Terrorgruppierungen systematisch eingesetzten willkürlichen Gewalt gegen die Zivilgesellschaft. Sie untersucht die Darstellung des 11. Septembers in der deutschen Gegenwartsliteratur und kommt zu dem Ergebnis, dass die Erfahrung von Terror literarisch als einschüchterndes Trauma angeeignet wird. Reinhäckel erkennt bei der literarischen und medialen Darstellung von Terror ein Muster, bei dem der Grad der Fiktionalisierung mit zeitlichem Abstand steigt (vgl. Reinhäckel 2012: 220). Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Bender (2017):

> »Zugespitzt kann man sagen, dass es zwei Modi der Lektüre ›terroristischer‹ Gewalt gibt: zum einen die Aufklärung von Fakten, mit der die Hoffnung verbunden ist, dem ›Terror‹ seine beunruhigende Dimension zu nehmen und ihn zugleich zu

---

nen richtet, als militärische Strategie, während sich terroristische Gewalt auf die Zivilgesellschaft bezieht, was Linder als »Kommunikationsstrategie« beschreibt, mit der eine politische Botschaft verbreitet werden soll (Linder 2011: 79).

3 Am 11.09.2001 stürzten mehrere entführte Flugzeuge in die Türme des World Trade Centers in New York und töteten dabei mehr als 3.000 Menschen. Die Zahl der Verletzten wird auf etwa doppelt so hoch geschätzt. Zu den Anschlägen bekannte sich die islamistische Terrororganisation Al-Qaida (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2009).

> entmystifizieren, zum anderen eine Auseinandersetzung, die gerade die beunruhigenden Dimensionen in ihr Zentrum stellt und auf die Unlesbarkeit des ›Terrors‹ ausgerichtet ist.« (Bender 2017: 77f.)

Die aufklärende Informationsvermittlung erfolgt vornehmlich seitens der faktualmedialen Berichterstattung über Terroranschläge. Bender geht der Frage nach, ob die traumatisierende Wirkung[4] von Terrorismus ausschließlich über das direkte Erleben oder auch über die mediale Darstellung erfolgen kann. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Konfrontation mit den Bildern von Terroranschlägen zwei gegensätzliche Wirkungsmechanismen erzeugt, da die Bilder selbst immer auch die Distanz der Zuschauenden zu den Ereignissen markieren. Zugleich übertragen die bildhaften Repräsentationen den Terror auf bis dahin Unbeteiligte. »Der ›Terror‹ entsteht also, wenn das bezeugt wird/bezeugt werden muss, was bislang unvorstellbar und unaussprechbar war; damit wird der ›Terror‹ vom realen Opfer […] auf die Zuschauer verschoben.« (Bender 2017: 59) Ich schlage vor, Benders Ansatz auf den impliziten Leser literarischer Aneignungen von Terrorismus zu übertragen. Ohne ihre konkreten narrativen Strategien und thematischen Motive zu antizipieren, kann vermutet werden, dass sich die einschüchternde Wirkung terroristischer Gewalt von den Figuren auf den impliziten Leser übertragen lässt. Überdies muss analysiert werden, welche Phase von Terror in den Mittelpunkt der literarischen Darstellung gerückt wird, ebenso wie die Frage nach dem Zeitpunkt der Publikation in Bezug auf die zeitliche Verortung der tatsächlichen terroristischen Bedrohung. Es ist davon auszugehen, dass in literarischen Krisenaneignungen mit einem thematischen Terrorschwerpunkt nicht einzelne Anschläge, sondern vielmehr deren Auswirkungen auf die Gesellschaft fokussiert werden. Das kann wiederum an die von Mecke, Junkerjürgen und Pöppel (2017) formulierte Annäherung an mögliche Erscheinungsformen der Krise zurückgebunden werden, die davon ausgehen, dass eine Krise nie auf einzelne Sektoren begrenzt auftritt (vgl. Mecke; Junkerjürgen; Pöppel 2017: 9).

Auffällig ist, dass sowohl in *Abril rojo* (2006) als auch in *Patria* (2016) terroristische Gewalt erst mit einiger zeitlicher Distanz zu den national verorteten Ereignissen angeeignet wird. Die Terroranschläge der ETA sind zeitlich auf die 1960er bis in die späten 2000er Jahre datierbar; 2011 gab die ETA das Ende ihrer bewaffneten Aktivitäten bekannt. In Peru erschütterten in den 1980er und 1990er Jahren zahlreiche Anschläge der Terrororganisation Sendero Luminoso vorrangig die An-

4 Grundlegend für Benders (2017) Position ist Peter Waldmanns Konzeptionalisierung von Terror. In *Terrorismus. Provokationen der Macht* (1993) legt der Soziologe und Terrorismusexperte dar, dass er terroristische Gewalt nicht primär als Zerstörung versteht, sondern vielmehr als abschreckendes Signal.

denprovinz Ayacucho.[5] Die zeitliche Distanz, mit der die literarische Aufarbeitung des Terrors einsetzt, führe ich auf die von Linder (2011) herausgearbeitete dämonisierende Wirkung zurück, die mit der Einordnung der Ereignisse als *Terrorismus* einhergeht (vgl. Linder 2011: 71) Zugleich verzögert oder verhindert diese Dämonisierung eine komplexe und multiperspektivische literarische Aneignung, bei der die binäre Täter-Opfer-Perspektive überwunden werden kann. In *Abril rojo* (2006) und *Patria* (2016) werden die krisenhaften Auswirkungen der terroristischen Bedrohungslage auf die gesamte Gesellschaft fokussiert, die anhand konkreter Figuren und ihrer subjektiven Erfahrungen für den impliziten Leser begreifbar werden. Auffälliges Merkmal beider literarischer Erzähltexte ist die Darstellung der Eskalation und des Leidens der Zivilbevölkerung durch terroristische und gleichermaßen staatliche Gewalt.

Als zweites thematisches Erscheinungsmerkmal schlage ich wirtschaftlich ausgelöste Krisen vor. In dem 2016 publizierten Sammelband *Der große Crash*, der Beiträge zu Wirtschaftskrisen in Literatur und Film vereint, verweisen die Herausgeber*innen Nicole Mattern und Timo Rouget auf das Potential ökonomischer Krisen für literarische und filmische Aneignungen: »Wirtschaftskrisen sind einerseits Untersuchungsgegenstände der Ökonomie und andererseits Themen, Motive oder Diskurse in der Literatur und im Film.« (Mattern; Rouget 2016: 11) Als besonders eindrucksvolles Beispiel einer Wirtschaftskrise in jüngster Vergangenheit markiert die Insolvenz der US-amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers am 15.09.2008 den vorläufigen Höhepunkt einer Entwicklung, die sich schon zu Beginn des 21. Jahrhunderts auf dem US-amerikanischen Immobilienmarkt abzeichnete. Als Folge brachen weltweit die Finanzmärkte ein, was sich auch auf die wirtschaftliche Lage der Staaten innerhalb der Eurozone auswirkte.[6] Ab 2010 wurden mögliche Austritte der am höchsten verschuldeten europäischen Staaten, Portugal, Italien, Irland und Spanien (bezeichnet als PIIGS-Staaten) diskutiert. Die massive Staatsverschuldung sollte mit Stabilisierungsmaßnahmen der Europäischen Union ausgeglichen werden. Dazu wurden Euro-Rettungsschirme entwickelt, die immer an die Bedingung massiver Einsparungen im sozialen Sektor der entsprechenden Länder gebunden waren. Die als Banken- und Finanzmarktkrise einsetzende Rezession resultierte auch aus der Gier und wenig

5 Auf die konkreten Fallbeispiele von ETA und Sendero Luminoso gehe ich bei der Bestimmung der jeweiligen Erscheinungsform der Krise in *Abril rojo* (2006) und *Patria* (2016) vertiefend ein.

6 In der Einleitung ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der häufig verwendete Terminus *Eurokrise* in diesem Zusammenhang inhaltlich nicht korrekt ist, da es sich bei den Entwicklungen in den betroffenen Ländern nicht um eine Währungskrise, sondern tatsächlich um eine Staatsschuldenkrise handelte.

regulierten Spekulationsgeschäften, aber auch fehlende staatliche Kontrollmechanismen und die steigende Tendenz zur Privatisierung sind als Ursachen zu nennen (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2014).

In Argentinien führte ein Bündel an Einflussfaktoren im Dezember 2001 zu einer Eskalation der wirtschaftlichen Lage, nachdem der argentinische Präsident Fernando de la Rúa (1999-2001) zuvor private Konten einfrieren ließ, bekannt als *Corralito*. Die enormen Staatsschulden Argentiniens haben ihren Ursprung teilweise in der letzten Militärdiktatur (1976-1983) und verstärkten sich massiv Mitte der 1980er Jahre. Präsident Menem setzte in seiner Amtszeit von 1989 bis 1999 eine radikale Privatisierung um, verbunden mit der Peso-Dollar Konvertibilität. Diese Maßnahmen sorgten kurzfristig für wirtschaftlichen Aufschwung, der jedoch ausschließlich auf ausländischen Investitionen basierte und die wirtschaftliche Lage Argentiniens nicht langfristig zu stabilisieren vermochte. Der Abzug des ausländischen Kapitals führte schlussendlich am 01.01.2002 zur Erklärung des Staatsbankrotts durch Präsident Eduardo Duhalde (vgl. Aufmkolk 2020).

Trotz geographischer Entfernung und ohne direkte Kausalbeziehung der Wirtschaftskrisen in Argentinien und Spanien lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen. So entfalten ein Zusammenspiel aus fehlenden staatlichen Kontrollmaßnahmen und steigenden privatwirtschaftlichen Investitionen, gepaart mit riskanten Spekulationsgeschäften von Banken, ihre Wirkungspotentiale. Auch die Reaktionen der Bevölkerung auf diese Wirtschaftskrisen lassen vergleichbare Tendenzen erkennen. In Spanien formierten sich ab 15.Mai 2011 Proteste (umgangssprachlich *Movimiento 15-M*[7] abgekürzt), in denen die *Indignados* die sozialen Missstände als Ergebnis der massiven staatlichen Einsparungen kritisierten. Aus diesen Protesten entstand die linkspolitisch-basisdemokratische *Podemos*-Bewegung, die sich mit der Parteigründung 2014 auch institutionell etablierte. Zugleich wurde in Spanien 2013 die rechtskonservative populistische Partei VOX[8] gegründet. Diese sozio-politischen Entwicklungen zeugen von einer Mobilisierung der Gesellschaft, die zunehmend aktiv gegen die staatlichen Maßnahmen und politische Eliten aufbegehrte. Eine solche gesellschaftliche Mobilisierung ist 2001 auch in Argentinien zu beobachten, wo die Bevölkerung in Protestzügen, bezeichnet als *cacerolazo*, und mit Straßenblockaden gegen die Einsparungen protestierte. Plötzlich arbeits-

---

7 Vor dem Hintergrund der massiven Auswirkungen der Corona-Pandemie in Spanien und den staatlichen Maßnahmen zum Infektionsschutz, gepaart mit dem 10-jährigen Jubiläum der Proteste, berichten spanische Medien 2021 wieder vermehrt über den Movimiento 15-M (vgl. Estefanía 2021).

8 ARTE veröffentlichte 2019 die Dokumentation *VOX – die Stimme von Rechtsaußen*, in der die extrem rechtskonservativen Ziele der Partei kritisch thematisiert werden (vgl. https://bit.ly/3pVHwlR).

los gewordene Arbeitnehmer*innen besetzten Unternehmen (vgl. Hille 2010).[9] Bernecker (2017) erklärt die Proteste und die Formierung neuer politischer Akteure mit der Frustration der Zivilgesellschaft: »La crisis económica, política, social, territorial, institucional y moral ha generado una enorme desafección en la ciudadanía y esta desafección no ha encontrado una respuesta en los partidos tradicionales.« (Bernecker 2017: 41) Auffällig ist, dass die Figuren in den literarischen Krisenaneignungen keinesfalls gegen die existenzbedrohenden Folgen ihrer wirtschaftlichen Notlage aufbegehren, sondern sich lethargisch in ihr Leid fügen, während in der faktischenn Wirklichkeit unterschiedliche Formen der Mobilisierung und Partizipation der Bevölkerung dominieren. Ich gehe davon aus, dass diese spezifische Form der literarischen Darstellung der Krisenauswirkungen mit der Intention verknüpft wird, die bedrückende Wirkung der Krisen zu verstärken.

Mattern und Rouget (2016) differenzieren bei der literarischen und der filmischen Aneignung von Wirtschaftskrisen vier Formen, die sie anhand der Verortung der Krisenursachen und ihrer Auswirkungen modellieren. Demnach kann eine Wirtschaftskrise politisch, gesamtgesellschaftlich, gesamtwirtschaftlich, einzelwirtschaftlich oder auch gänzlich individuell ausgelöst werden und sich in unterschiedlichen Kombinationen auch auf diese Ebenen auswirken (vgl. Mattern; Rouget 2016: 12ff.). Sind die Ursachen einer fiktional angeeigneten Wirtschaftskrise auf gesamtwirtschaftlicher Ebene verortet, werden ihre einzelwirtschaftlichen Auswirkungen für den impliziten Leser anhand eines subjektiven Einzelschicksals spürbar (vgl. Mattern; Rouget 2016: 13). Mattern und Rouget kategorisieren die Aneignungen der sich 2007 bereits abzeichnenden und 2008 mit der Insolvenz der Investmentbank Lehman Brothers nicht mehr vermeidbaren Wirtschaftskrise als einzelwirtschaftlich ausgelöst, ihre Auswirkungen beschreiben sie als gesamtgesellschaftlich (vgl. Mattern; Rouget 2016: 14), was auch auf die 2001 eskalierende Wirtschaftskrise in Argentinien zutrifft. Diese Argumentation ist anhand der ausgewählten Romanen *En la orilla* (2013) und *Las viudas de los jueves* (2005) nachweisbar, da Esteban in erstgenanntem Roman seine eigene Insolvenz ausschließlich auf die Zahlungsunfähigkeit des Bauunternehmers Pedrós zurückführt. Auch Tano Scaglias fingierter Unfalltod resultiert aus der Kündigung seines Arbeitgebers. Nesselhauf (2016) erkennt das literarische Potential der Weltwirtschaftskrise zu Beginn des 21. Jahrhunderts als diagnostischen Ausdruck gesellschaftlicher Kritik.

> »Die zeitaktuelle Weltwirtschaftskrise, die ihren (vorläufigen) Höhepunkt mit dem Zusammenbruch der US-amerikanischen Investmentbank Lehman

9 In dem Dokumentarfilm *The Take* (2004) beschreiben Naomi Klein und Avi Lewis diese als *Piqueteros* bezeichneten Besetzungen am Beispiel einer Fabrik für Autoteile in einem Vorort von Buenos Aires.

> Brothers im Herbst 2008 erreichte, erwies sich – trotz der nachhaltigen volkswirtschaftlichen Schäden – als äußerst fruchtbare Vorlage für literarische Be- und Verarbeitungen. An ihr lassen sich etwa Moralvorstellungen einer nicht selten lethargischen Gesellschaft und Verhaltensweisen ihrer oft selbstbezogen agierenden Individuen aufzeigen, die unter dem Eindruck der Krise und ihrer vielseitigen Auswirkungen stehen.« (Nesselhauf 2016: 273)

Übereinstimmend liegt der Fokus von Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende auf den Auswirkungen von Wirtschaftskrisen und Terrorismus und nicht auf möglichen Kausalursachen oder ihren Verläufen. Überdies fällt auf, dass Krisen in literarischen Erzähltexten in ihren negativsten Auswirkungen beschrieben werden, die für die Figuren einen absoluten Endpunkt markieren und keine Aussicht auf Besserung ihrer Lage möglich machen. Mattern und Rouget (2016) sprechen in diesem Zusammenhang fiktional-literarischen und -filmischen Texten eine diskursive Funktion zu, auf die ich in Bezug auf die Funktionen literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende ebenfalls hingewiesen habe: »Demnach etablieren Literatur und Film, trotz und auch gerade wegen ihres fiktionalen Charakters, einen Diskurs, durch den auch die Spiegelung von Wissen über Krisen und gar eine Krisen-Produktion und -Konstruktion möglich ist.« (Mattern; Rouget 2016: 16) Terrorismus und Wirtschaftskrisen eignen sich wegen ihrer Unmittelbarkeit, um die existenzbedrohenden Auswirkungen von Krisen für den impliziten Leser spürbar und anschaulich zu machen.

3.0.2 Tod als Motiv in Krisenaneignungen

Der Tod ist aus geisteswissenschaftlicher Perspektive seit langem Gegenstand unterschiedlicher Forschungen.[10] Es würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen, das diachron variable Todesmotiv in Gänze und aus transdisziplinären Perspektiven darzustellen. Vielmehr soll gegenstandsbezogen zunächst offengelegt werden, welche Teilaspekte der Tod als literarisches Motiv impliziert, um anschließend die ausgewählten fiktionalen Erzähltexte auf die Repräsentation dieser Dimensionen

---

10 Neben psychologischen Forschungen, unter anderen von Philippe Ariès (*Geschichte des Todes*, 1978), verknüpfen verschiedene Forschungsansätze den Tod beispielsweise mit feministisch-ästhetischen Perspektiven, wie Elisabeth Bronfen in *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic* (1993). Christiane Voss vertritt in *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien* (2004) einen emotionspsychologisch ausgerichteten Schwerpunkt. Religionswissenschaftliche Forschungsprojekte fokussieren religiöse Rituale, das Sterben und diskutieren religiös-moralische Fragen nach Sterbehilfe, wie Márcia E. Moser und Maud E. Sieprath in *Zwischen Leben und Tod. Religionswissenschaftliche Perspektiven auf Sterben und Sterbehilfe* (2008).

von Todesdarstellungen und ihren Wirkungen zu untersuchen. So soll eine mögliche Verknüpfung der Krise mit dem Tod nachgewiesen werden. Wird der Tod im Folgenden als Motiv bezeichnet, so sind damit literarisch angeeignete Todesgedanken und Todesangst, der Prozess des Sterbens, der Tod als Ende des Lebens, Trauer und Trauerbewältigung ebenso wie Beschreibungen der Leiche als physisches Zeugnis des Todes gemeint. Durch die Nutzung dieses weiten Todesbegriffs weise ich nach, dass der Tod in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende überrepräsentiert ist und daher literarisch mit dem Kontext einer Krise verbunden zu sein scheint.

Trotz der Allgegenwärtigkeit von Tod als Bestandteil des menschlichen Lebenszyklus »entwickelte sich das Sterben zunehmend von einem natürlichen Prozess zu einem technischen Phänomen.« (Staudacher 2012: 16) Dadurch wird der Tod aus unserem Alltag verdrängt und gerät aus dem Bewusstsein. Diese Annahme fundiert Sigmund Freud vor dem historischen Kontext des ersten Weltkrieges und stellt fest:

> »Daß der Tod der notwendige Ausgang alles Lebens sei, daß jeder von uns der Natur einen Tod schulde und vorbereitet sein müsse, die Schuld zu bezahlen, kurz daß der Tod natürlich sei, unableugbar und unvermeidlich. In Wirklichkeit pflegten wir uns aber zu benehmen, als ob es anders wäre.« (Freud 2009: 149)

Der Ausschluss des Todes aus dem Leben führe demnach zu der menschlichen Überzeugung, dass jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt sei (vgl. Freud 2009: 149). Die literarische Aneignung von Todesszenarien kontrastiert diese gedankliche Elimination und führt den Tod in das Bewusstsein des impliziten Lesers zurück. Besonders augenfällig ist dabei die Kumulation von Todesszenarien in literarischen Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende, bei deren Analyse und Interpretation ich an Freud (1915) anknüpfe, der annimmt, eine Häufung von Todesfällen erscheine uns als etwas überaus Schreckliches (vgl. Freud 2009: 150). An dieser Stelle verkürze ich bewusst die Darstellung von Sigmund Freuds weiterführenden Überlegungen zum Tod, die er vor allem in »Tod und Krieg« (1915) und *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) darlegt. Freuds Ausführungen zum Tod sind deutlich von der Erfahrung des Ersten Weltkriegs motiviert und geprägt. Nun ließe sich einwenden, dass auch der historische Kontext der Jahre 1914-1918 und insbesondere die tiefgreifenden und nachhaltigen Veränderungen von moderner Kriegsführung und ihre Auswirkungen als krisenhaft erlebt wurden. Folgte man dieser Argumentation, ließe sich die Konzeptualisierung des Ersten Weltkriegs als Krise sowohl an den historiographischen Krisenbegriff als auch an Lotmans (1972) Ereignis- und Normbegriff anbinden, was für eine Darstellung und Anwendung von Freuds Annäherungen an den Tod spräche. Dennoch wende ich ein, dass Kriege nicht der vorläufigen Typologie von Krisen entsprechen und folglich nicht per se als solche einzuordnen sind. Zunächst markiert ein Krieg die Eskalation eines Konflikts, was

mit der möglichen Unterscheidung der beteiligten Akteure einhergeht und bei Krisenszenarien nicht der Fall ist. Im Gegensatz zu Krisen sind Kriege zumindest von einer Seite der Beteiligten intendiert und gelten bis zu einem bestimmten Punkt als steuer- und planbar. Zwar dynamisieren sich kriegerische Auseinandersetzungen rasch, sie müssen aber nicht zwingend in einen Trend kontextualisiert sein, was ebenfalls ein Unterscheidungskriterium von Krisen und Kriegen darstellt. Da Freud nun aber den Tod untrennbar mit dem Ersten Weltkrieg verknüpft, erscheint mir eine vertiefte Darstellung seiner Überlegungen eher zu einer weiteren konzeptuellen Unschärfe der Krise beizutragen.

In literaturwissenschaftlichen Forschungen kommt der Tod vor allem in rezeptionstheoretischen Ansätzen und Perspektiven der Emotionsforschung zum Tragen, in denen die Wirkung und eine mögliche Emotionalisierung der literarischen Aneignung von Todesszenarien auf den impliziten Leser[11] untersucht werden. Insbesondere in deutschsprachigen Forschungen wird der Untersuchungsgegenstand dabei vor allem historisch beschränkt.[12] Rezeptionstheoretische Ansätze betrachte ich im Folgenden nur eingeschränkt, da die valide Messbarkeit ihrer Erkenntnisse nur bedingt gewährleistet ist und der Gegenstand meiner Untersuchung auf textueller Ebene verortet ist. Ausgehend von der Annahme, dass Geburt und Tod einen hohen Grad an Ereignishaftigkeit im Leben eines Menschen markieren, birgt der Tod als literarisches Motiv das Potential einer »todsicheren Emotionalisierungskraft« (Anz 2007: 306). Nach Thomas Anz

> »unterscheiden sich Todesszenarien u.a. dadurch, wie der Tod darin in Relation zum Zeitpunkt der Wahrnehmung chronologisch platziert ist: (1) als zukünftige Möglichkeit, (2) als gegenwärtiger Vorgang des Sterbens oder (3) als vergangenes, irreversibles, nur im Gedächtnis präsentes Ereignis.« (Anz 2007: 312)

---

11 In der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung wird das Konstrukt des *realen Lesers* zu Grunde gelegt, während in rezeptionsästhetischen Ansätzen der von Wolfgang Iser in *Der implizite Leser* (1972) geprägte gleichnamige Terminus verwendet wird (vgl. Iser 1972: 8f). In den folgenden Kapiteln wird auch dann mit dem Terminus *impliziter Leser* gearbeitet, wenn auf die emotionalisierende Wirkung der literarischen Aneignung des Todesmotivs rekurriert wird. Ich begründe diese Anpassung zum einen mit der so erzeugten terminologischen Kohärenz, zum anderen wird nur in Ansätzen auf einen Beitrag der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung von Thomas Anz (2007) eingegangen.

12 Katja Mellmann verknüpft in ihrem Dissertationsprojekt *Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche* (2004) rezeptionsästhetische und emotionspsychologische Ansätze. Thomas Anz klassifiziert in »Der Tod im Text. Regeln literarischer Emotionalisierung« (2007) literarische Todesdarstellungen. Weitere literaturwissenschaftliche Forschungen untersuchen vor allem literarische Todesdarstellungen im Mittelalter, wie Bettina Albert in *Todesdarstellungen in der Literatur des frühen Mittelalters* (2014).

In Ergänzung zu Anz' Klassifikation, die ausschließlich die zeitliche Ebene fokussiert, schlage ich vor, zusätzlich zwischen natürlichen und unnatürlichen Kausalursachen literarisch repräsentierter Todesszenarien zu unterscheiden. Diese Differenzierung führt zu der Beobachtung, dass quantitativ literarische Darstellungen unnatürlicher Todesursachen in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende überwiegen. Die literarische Verknüpfung dieser unnatürlichen Kausalursachen mit Gewalt markiert ihre besondere Stellung für den Verlauf der Handlung des jeweiligen Erzähltextes. Zugleich bergen diese unnatürlich ausgelösten Todesszenarien ein höheres Potential zum Evozieren stärkerer Emotionen seitens des impliziten Lesers als literarisch angeeignete Todesszenarien natürlichen Ursprungs. Thomas Anz (2007) spricht der literarischen Aneignung von Tod das Potential einer emotionalisierenden Wirkung auf den impliziten Leser zu: »Literarische Texte evozieren Mitleid oder Trauer, wenn Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, sterben.« (Anz 2007: 322) Anz' Annahme ist nachvollziehbar, jedoch textuell nicht nachweisbar, da er sie nicht textbasiert begründet. Folgt man dennoch seiner Argumentation, müssten die textuell ausgelösten Gefühle des impliziten Lesers als kollektiv eingeordnet werden, da bei der Identifikation mit gemeinhin als Sympathieträgern geltenden Figuren jeweils ähnliche Emotionen zu erwarten sind. Anz (2007) schlägt vor, diese Gefühle im Hinblick auf Dauer, Intensität und Art zu klassifizieren (vgl. Anz 2007: 309).

Im Gegensatz zu natürlich ausgelösten Todesszenarien heben unnatürlich verursachte Todesfälle, beispielsweise der Suizid, den Ereignischarakter des Todes besonders hervor, da der Übergang vom Leben in den Tod entgegen des natürlichen Lebenslaufs von einer Figur hervorgerufen wird. Suizide und Terroranschläge ermöglichen eine Verknüpfung von Tod mit dem gesellschaftlichen Kontext einer wirtschaftlich oder terroristisch ausgelösten Krise, mit der die Figuren innerhalb der Diegese konfrontiert sind. Diese Verbindung macht deutlich, dass die Krise in literarischen Erzähltexten nicht ausschließlich als historischer Kontext fungiert, sondern zugleich zum maßgeblichen Auslöser und Element der Handlung selbst wird. Dabei lässt sich eine Kausalität von Tod und Krise typischerweise auf zwei Ebenen herleiten: Erstens veranschaulicht der Tod als Motiv symbolisch den Niedergang während der Krise, unabhängig ihrer konkreten Erscheinungsformen. Zweitens ist literarisch eine Verdichtung der angeeigneten Todesszenarien feststellbar, die insbesondere durch die Häufung der literarischen Repräsentation unnatürlicher Todesursachen zum Ausdruck gebracht wird.

3.0.3 Figuren

Neben der räumlichen Verortung und der temporalen Kontextualisierung der Handlung eines literarischen Erzähltextes tragen die Figuren durch ihr Verhalten und ihre strukturelle Modellierung maßgeblich zur Kohärenzerfahrung des im-

pliziten Lesers bei. Grundlegend ist dabei die Annahme, dass der implizite Leser sich ein Bild der literarischen Figuren macht, das stetig mit bekannten Menschen, ihren Eigenschaften und Verhaltensweisen auf außerliterarischer Ebene abgeglichen wird, was fast zwangsläufig zu einer Form der Identifikation mit einzelnen Figuren führt. Dabei geht zentrale Relevanz von dem Wiedererkennungswert der Figuren aus (vgl. Eder 2008: 131), bei dem Lamping (1983) insbesondere die Bedeutung von Figurennamen hervorhebt (vgl. Lamping 1983: 22). Die Figuren selbst beeinflussen die Wahrnehmung des impliziten Lesers von der erzählten Welt und verweisen auf das zugrunde liegende Menschen- und Gesellschaftsbild, das sich von außerliterarisch etablierten Vorstellungen abgrenzen, es kontrastieren oder repräsentieren kann.

Bei der Annäherung an den Figurenbegriff darf auch das Verhältnis von Figur und Handlung nicht außer Acht gelassen werden, was Pfister bei seiner dramentheoretischen Analyse in *Das Drama: Theorie und Analyse* (1977) aufgreift und dabei den Figuren gegenüber der Handlung eine untergeordnete Stellung einräumt.

> »So wie der Begriff der Handlung bereits den Begriff eines handelnden Subjekts impliziert und umgekehrt die Begriffe der Person oder des Charakters den Begriff der Handlung – sei es nun einer aktiven oder einer passiven, einer äußeren oder inneren – impliziert, ist auch im Drama eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und eine Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar.« (Pfister 2001: 220)

Auf die Relevanz der Figur für die Rekonstruktion der Handlung weist auch Auch Jens Eder (2008) hin: »Der Begriff der Handlung impliziert den des handelnden Subjekts« (Eder 2008: 17) und betont so die wechselseitige Bezugnahme von Figur und Handlung, jedoch geht er nicht auf die Bedeutung passiver Figuren ein, denn eine Figur muss nicht zwangsläufig als handelndes Subjekt modelliert sein.

Um die Relevanz der Figuren für die literaturwissenschaftliche Krisenkonzeptualisierung produktiv nutzbar zu machen, soll im Folgenden ein Überblick über bestehende Forschungen zur Analyse und Interpretation literarischer Figuren vorgestellt werden. Die Vielzahl unterschiedlicher theoretischer Fundierungen verweist auf die Anschlussfähigkeit der Kategorie *Figur* für eine Vielfalt an Forschungsinteressen.[13] Strukturalistisch geprägte Forschungsansätze, unter ihnen

13 Zur überblicksartigen Darstellung unterschiedlicher Forschungsschwerpunkte verweise ich auf die feministische Figurenforschung von Inge Stephan und Sigrid Weigel in *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft* (1988). Als Forschungsbeiträge der jüngsten Vergangenheit sind unter anderen Fotis Jannidis *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie* (2004) und der von Lilith Lappe, Olav Krämer und Fabian Lampart 2012 publizierte Sammelband *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung* zu erwähnen, der auf die gleichnamige interdisziplinäre Tagung zurückgeht. Dar-

Greimas' Aktantenmodell[14], fokussieren vorrangig funktionale Aspekte literarischer Figuren und definieren die Figur als Textstruktur und Zeichenkomplex. Psychoanalytische und kognitionswissenschaftliche Ansätze, wie unter anderen von Anz (2007) und Kessler (2016), setzen die Wirkung der Figuren auf den impliziten Leser in den Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses.

In *Aspects of the Novel* (1927) unterscheidet Edward Morgan Forster literarische Figuren anhand der Kriterien *flat* und *round characters*. Diese Differenzierung greift Pfister bei seiner dramentheoretischen Figurenkonzeptualisierung (1977) auf, indem er eindimensionale Figuren, die »durch einen kleinen Satz von Merkmalen definiert werden« (Pfister 2001: 243), von mehrdimensionalen Figuren unterscheidet, die durch eine Vielzahl an Eigenschaften zu spezifizieren sind,

> »die auf den verschiedenen Ebenen liegen und zum Beispiel ihren biographischen Hintergrund, ihre psychische Disposition, ihr zwischenmenschliches Verhalten unterschiedlichen Figuren gegenüber, ihre Reaktionen auf unterschiedliche Situationen und ihre ideologische Orientierung betreffen können.« (Pfister 2001: 244)

Bei seiner Beschreibung dramatischer[15] Figuren differenziert Pfister zusätzlich zwischen statischen und dynamischen Figuren. Dabei bezieht sich die Konzeptualisierung auf das figurale Entwicklungspotential. »Eine statisch konzipierte Figur bleibt während des ganzen Textverlaufs gleich; sie verändert sich nicht.« (Pfister 2001: 242) Diese Unfähigkeit zur Entwicklung begründet er auch mit unterschiedlichen Ausprägungen von Determinismus (vgl. Pfister 2001: 242). Im Gegensatz dazu geht von einer dynamisch modellierten Figur das Potential einer Entwicklung aus, das von einem autonomen Menschenbild geprägt ist (vgl. Pfister 2001: 242).

In *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* (2008) schlägt Eder eine umfassende Spezifikation filmischer Figuren vor, die auf literarische Figuren über-

---

über hinaus überträgt Jens Eder die theoretische Fundierung in *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* (2008) auf filmische Figuren. Basierend auf einer 2007 stattfindenden Tagung zu *Characters in Fictional Worlds: Interdisciplinary Perspectives* veröffentlichen Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider 2010 den Tagungsband *Characters in Fictional Worlds*.

14 In *Sémantique structurale* (1966) legt Greimas sein Aktantenmodell dar, bei dem er von einer Dominanz der Handlung über die Figuren ausgeht. Sabine Schlickers (1997) gibt deshalb zu bedenken, dass Greimas' Aktantenmodell nicht für Erzähltexte angewendet werden kann, in denen nicht die Handlung, sondern die Figuren im Fokus stehen (vgl. Schlickers 1997: 123). In seinem Modell typologisiert Greimas Figuren als *actants*, bei denen er sechs Typen differenziert, wenn sie vorrangig nach funktionalen Kriterien für die Handlung modelliert sind. Im Gegensatz dazu sind *acteurs* durch spezifische Merkmale charakterisiert, können auch als Erzähler fungieren und zeichnen sich durch vielfältige Ausprägungen aus.

15 Da dramatische Figuren, im Gegensatz zu literarischen, von ihrem plurimedialen Charakter geprägt sind, lassen sich dramentheoretische Figurenkonzeptionen nur bedingt für erzähltheoretische Forschungen anschlussfähig machen.

tragbar ist. Dazu unterscheidet er vier Dimensionen von Figuren: als fiktives Wesen, als Symbol, als Symptom und als Artefakt (vgl. Eder 2008: 125f.). Neben den Aspekten, die die jeweilige Figur in ihrer Beschaffenheit[16], ihren Beziehungen zu anderen Figuren[17] und ihrer Stellung innerhalb der Diegese betreffen (vgl. Eder 2008: 123), konzeptualisiert Eder Figuren als Symbole, die kollektiv relevante Zusammenhänge und Phänomene repräsentieren.

> »Wofür eine Figur steht, hängt meist von ihren Merkmalen als fiktives Wesen ab: Die Figur *hat* [Herv. i. O.] nicht nur bestimmte Probleme, Tugenden, Laster usw., sondern exemplifiziert sie als abstrakte Qualität, verkörpert sie auf metaphorische Weise oder trägt dazu bei, allgemeine Aussagen über sie zu vermitteln.« (Eder 2008: 124)

Die symptomatische Dimension von Figuren konkretisiert er als »Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für Sachverhalte in der Realität« (Eder 2008: 124). So begreift Eder Figuren als Gelenkstelle zwischen literarischem Werk und außerliterarischer Wirklichkeit. Bei der Kategorisierung von Figuren als Artefakte rekurriert Eder auf ihre Darstellungsmodi, »so dass man hier vom ästhetischen, textbezogenen oder stilistischen Aspekt der Figur sprechen könnte« (Eder 2008: 125). Um diese vierte Dimensionen der Figuren zu spezifizieren, muss zwischen der Selbstdarstellung der jeweiligen Figur, bei der Pfister (1977) die explizite und die implizite Ausprägung unterscheidet, und der Fremddarstellung durch andere Figuren oder Erzählinstanzen differenziert werden.

> »In der expliziten Selbstdarstellung thematisiert eine Figur bewußt ihr Selbstverständnis […] Anders verhält es sich mit einer impliziten, unwillkürlichen, dem Sprecher nicht bewußten und also von ihm nicht intendierten sprachlichen Selbstdarstellung.« (Pfister 2001: 177)

Auch Rimmon-Kenan unterscheidet in *Narrative Fiction* (1983) in Bezug auf die Darstellung von literarischen Figuren zwei Modi, die sie als direkte und indirekte Repräsentationen bezeichnet. »The first type names the trait by an adjective […], an abstract noun […], or possibly some other kind of noun […] or part of speech.« (Rimmon-Kenan 2002: 59f.) Im Gegensatz dazu bezeichnet Rimmon Kenan die Figurendarstellung als indirekt, »when rather than mentioning a trait, it displays and exemplifies it in various ways« (Rimmon-Kenan 2002: 61). Zu der indirekten

16 Die Beschaffenheit einer Figur setzt sich aus physischer, psychischer, sozio-ökonomischer Ausgestaltung und Herkunft zusammen.

17 Die Beziehung der Figuren untereinander analysiert Pfister (1977) maßgeblich anhand der Merkmale von Kontrast und Korrespondenz und impliziert dabei auch dynamische Interaktionsmöglichkeiten (vgl. Pfister 2001: 232).

Repräsentation zählt sie die Kategorien *Action*, *Speech*, *External appearance* und *Environment* (vgl. Rimmon-Kenan 2002: 61ff.).

Die Analyse und Interpretation der Figuren in *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) werden von vier Interpretationsansätzen geleitet, mit denen nachgewiesen werden soll, dass die Modellierung der Figuren produktiv für die Entwicklung einer literaturwissenschaftlichen Typologie der Krise genutzt werden kann. Dazu schlage ich vor zu untersuchen, welche Übereinstimmungen sich in den untersuchten literarischen Erzähltexten ergeben, die folglich auf struktureller Ebene als charakteristische figurale Merkmale von Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende definiert werden können. Erstens bezeichne ich die Figuren in den ausgewählten Krisenerzählungen als Leidtragende, wobei sich ihre Opferrolle in unterschiedlichen Ausprägungen manifestiert. Übereinstimmend sind alle Figuren von Verlusten betroffen oder ihr Verhalten zielt auf die Abwehr eines bevorstehenden Verlustes ab. In *Las viudas de los jueves* (2005) und *En la orilla* (2013) bezieht sich das vorrangig auf ökonomisches Kapital und die daraus resultierenden weitreichenden Folgen, während in *Patria* (2016) die Zugehörigkeit der Figuren zu ihrer sozialen Bezugsgruppe in Frage gestellt wird, was auch in *Abril rojo* (2006) zum Tragen kommt. In beiden letztgenannten Romanen impliziert der Tod eines nahen Angehörigen eine weitere, überaus traumatische Dimension von Verlust. Zweitens richte ich bei der Analyse und Interpretation der Figuren besonderes Augenmerk auf ihre Verortung in dem Raum, den sie bewohnen. Dabei kann beobachtet werden, dass die Beziehung der Figuren zu diesem Raum von einer engen und emotionalen Bindung geprägt ist, die sich als Heimatgefühl beschreiben lässt. Bei der Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen aller untersuchter Krisenaneignungen soll nachgewiesen werden, dass die Handlungsräume maßgeblich durch ihre unterschiedlich ausgeprägte Begrenzung bestimmt werden können, die auch auf die Figuren eine einschränkende Wirkung entfalten. So verharren die Verlierertypen in den von der Krise gezeichneten Räumen und begehren nicht gegen ihre Verluste auf. Mecke (2018) antizipiert die strukturelle Handlungsunfähigkeit der Figuren in Krisenaneignungen: »La reducción del argumento corresponde a cierta concepción de los personajes. De hecho, los relatos de la crisis no representan acciones importantes porque sus protagonistas no actúan, sino porque son incapaces de actuar.« (Mecke 2018: 84) Diese Beobachtung lässt vermuten, dass die Figuren in Krisenerzählungen tendenziell statisch modelliert sind, sich also nicht entwickeln und an kaum an veränderte Lebensumstände anpassen können. Dieser Aspekt kommt insbesondere bei den Untersuchungen der Figuren in *En la orilla* (2013) und *Las viudas de los jueves* (2005) zum Tragen, da die Protagonisten Suizid begehen, um einer Konfrontation mit ihrem wirtschaftlichen Niedergang zu entgehen. Der dritte Interpretationsschwerpunkt bezieht sich auf die strukturelle Modellierung der Figuren, bei der ich Repräsentativität als prägendes Merkmal vorschlage. Die Biographien der Figuren scheinen alle durchschnitt-

lich zu sein, niemand wirkt augenscheinlich besonders. Dieser Eindruck resultiert auch aus dem Abgleich der Figuren mit ihrer sozialen Umgebung. So wirken Bittori und Miren in *Patria* (2016) wie charakteristische Repräsentantinnen ihrer Rolle als Ehefrauen in einem baskischen Dorf und auch in *En la orilla* (2013) ist der Schreiner Esteban realistisch modelliert. Bezüglich der Figurenkonstellationen fällt auf, dass sich die Protagonisten dennoch von ihrem sozialen Umfeld unterscheiden. Bei Esteban kommt diese Abgrenzung von den übrigen Verlierern der Wirtschaftskrise, die sich täglich in der Bar treffen, in Bezug auf seine Verzweiflung zum Tragen. Seine Lage beurteilt er als so aussichtslos, dass der Suizid als letzter Ausweg die einzige logische Konsequenz für ihn ist. In *Las viudas de los jueves* (2005) unterscheidet sich die Maklerin Virginia von den übrigen Bewohner*innen. Einerseits ist sie geschätztes Mitglied der *gated community* Altos de la Cascada, andererseits ist sie als einzige Frau dort berufstätig und sichert so den Lebensunterhalt ihrer Familie. Darüber hinaus unterscheidet sich ihr Umgang mit den Geschehnissen des letzten donnerstäglichen Aufeinandertreffens von Tano und seinen Freunden von dem der übrigen Witwen. In *Abril rojo* (2006) resultiert die isolierte Stellung des Staatsanwalts Chacaltana vornehmlich aus seiner vermeintlichen Fremdheit in der Andenprovinz Ayacucho, wo er keinen sozialen Anschluss findet und sich stattdessen immer mehr zurückzieht. Auch in *Patria* (2016) kommt das Kriterium der figuralen Isolation zum Tragen, was sich eindrücklich anhand von Bittoris Absonderung auf sozialer, geographischer und ideologischer Ebene nachweisen lässt. Viertens schlage ich vor, die Wirkung der Figuren auf den impliziten Leser herauszuarbeiten und gehe dabei davon aus, dass das Figurenhandeln den impliziten Leser dazu herausfordert, sich zu den Figuren zu positionieren und so eine emotionalisierende Wirkung erzeugt wird. Um diese Wirkung zu fundieren, knüpfe ich zunächst an Jappe, Krämer und Lampart (2012) an, die in literarischen Figuren eine gezielte Anspielung auf etabliertes psychologisches, anthropologisches und literarisches Wissen des impliziten Lesers erkennen (vgl. Jappe; Krämer; Lampart 2012: 1). In Krisenerzählungen resultieren diese Anspielungen einerseits aus den figuralen Verlusterfahrungen, die beim impliziten Leser Empathie und Mitgefühl evozieren, was auf Vermittlungsebene durch homodiegetische Erzählinstanzen und variable interne Fokalisierungen verstärkt wird, andererseits aus dem ambivalenten Figurenhandeln.

Um die Entwicklung von Haltungen und möglicherweise auch Emotionen seitens des impliziten Lesers zu den Figuren textuell nachzuweisen, muss auf die Figurenwahrnehmung eingegangen werden. Eder (2008) schlägt eine Dreiteilung dieser Wahrnehmungsprozesse in perzeptuelle, kognitive und affektive Prozesse vor (vgl. Eder 2008: 82). Perzeptuelle Prozesse implizieren alle Wahrnehmungen, die mit einer Figur in Zusammenhang stehen und lassen sich narratologisch in Fokalisierung, Okularisierung und Aurikularisierung konkretisieren. Kognitive Abläufe bezieht Eder auf die Ausbildung einer Vorstellung des impliziten Lesers von

einer Figur und affektive Prozesse definiert er als Entwicklung von Gefühlen für eine Figur (vgl. Eder 2008: 82). Die Positionierung gegenüber einer Figur vollzieht sich über Wahrnehmungsprozesse auf den Ebenen der Perzeption, der Kognition und der Affektion. Thomas Anz (2007) geht davon aus, dass literarische Texte beim impliziten Leser immer dann Gefühle erzeugen, wenn diese die Figuren auf einer Skala mit den Polen Sympathie und Antipathie einordnen (vgl. Anz 2007: 322). Dabei hängt die empathische Identifikation des impliziten Lesers mit fiktiven literarischen Figuren maßgeblich von ihrer Modellierung ab. So formuliert Wintgens (2007): Empathie

> »stellt sich aber nur dann ein, wenn Leser in den literarischen Figuren Menschen erkennen können, durch welche eine Begegnung mit dem wirklichen Leben anderer glaubhaft wird. Auf diese Weise steigert sich das Leben zu einem Vorgang der Solidarisierung, weil es sich aus dem Interesse am Leben anderer motiviert.« (Wintgens 2007: 5)

Überdies beeinflussen die figuralen Darstellungsmodi in einem literarischen Text die Rezeptionserfahrung, »etwa indem wir in deren intime Gedanken, Wünsche und Hoffnungen eingeweiht werden« (Kessler 2016: 101). Über die emotionale Betroffenheit des impliziten Lesers entsteht die Möglichkeit der Parteinahme für eine oder mehrere Figuren, die maßgeblich von der moralischen Beurteilung des Figurenhandelns abhängt (vgl. Kessler 2016: 95). Verhält sich eine Figur, deren Gedanken und Gefühle vermittelt werden, demnach moralisch richtig, ergreift der implizite Leser für sie Partei (vgl. Kessler 2016: 95). Diese Form der Figurenrezeption, die immer von einer gewissen Annahme der Kollektivität ausgeht, lässt sich in der literarischen Praxis insbesondere dann in Frage stellen, wenn die Figuren nicht eindeutig, sondern ambivalent handeln. So ist in *Abril rojo* (2006) das Verhalten von Staatsanwalt Chacaltana gegenüber Edith, die er vergewaltigt hat, moralisch verwerflich und strafrechtlich relevant, trotzdem wird seitens des impliziten Lesers Empathie erzeugt. Aus moralischer Perspektive sind auch Estebans riskante Spekulationsgeschäfte, die maßgeblich zu seiner Insolvenz beitragen, zu diskutieren. In Ergänzung zu Kessler (2016) empfehle ich, genau diese Widersprüchlichkeit einer Figur als Herausforderung für eine Parteinahme des impliziten Lesers zu begreifen, dessen Ambiguitätstoleranz[18] gesteigert wird.

Um abschließend die Rolle und Funktion der Figuren in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende beurteilen zu können, schlage ich vor, die Figuren als Symbolträger der Krise zu interpretieren, die den jeweiligen wirtschaftlichen, politi-

18 Der Terminus *Ambiguitätstoleranz* bezieht sich auf die Fähigkeit, komplexe Handlungen, Situationen oder auch widersprüchliche Figuren in ihrer Mehrdeutigkeit zu akzeptieren. Zur weiteren Vertiefung verweise ich auf *Ambiguitätstoleranz. Beiträge zur Entwicklung eines Persönlichkeitskonstrukts* (Jack Reis, 1997).

schen und gesellschaftlichen Verhältnissen ausgeliefert zu sein scheinen. Anknüpfend an Eder (2008), der annimmt, Figuren »dienen dem imaginären Probehandeln, der Vergegenwärtigung alternativer Seinsweisen, der Entwicklung empathischer Fähigkeiten, der Unterhaltung und emotionalen Anregung« (Eder 2008: 12), ergibt sich ein Figurenbild, das sich immer als Repräsentation oder Gegenentwurf außerliterarisch verorteter gesellschaftlicher Akteure versteht. Zusätzlich ist auffällig, dass in literarischen Krisenerzählungen vornehmlich diejenigen Figuren ihre Ängste, Sehnsüchte und Wünsche zum Ausdruck bringen, die in der außerliterarischen Wirklichkeit kaum über derartige Artikulationsmöglichkeiten verfügen. Das bezieht sich auf die Verortung der Figuren gemäß ihres politisch-ökonomischen Status oder ihrer gesellschaftlichen Stellung. So ergeben sich strukturell-kollektive Wirkungspotentiale, die von literarischen Figuren in Krisenaneignungen ausgehen, obgleich ihre Wahrnehmung der Krisen zunächst individuell als Einzelschicksale beschrieben werden, worauf Mecke (2018) hinweist.

> »Lo que destaca en estas novelas es el hecho de que no se limitan [las novelas de la crisis] a contar la evolución individual de un personaje, sino que establecen relaciones con la historia colectiva de la crisis. De esta manera se crea una combinación entre la pequeña historia individual y la gran Historia colectiva.« (Mecke 2018: 83)

3.0.4 Zeitstruktur

Die zeitliche Struktur eines Erzähltextes entscheidet über die Komplexitätserfahrung des impliziten Lesers.

> »In Erzähltexten wird eine Geschichte erzählt, der eine mehr oder weniger komplexe Handlung zugrunde liegt. Die *Erzählung* [Herv. i. O.] der *Geschichte* [Herv. i. O.] beinhaltet immer ihre Einbettung in eine narrative Zeitstruktur, denn den Vorgaben der *Geschichte* [Herv. i. O.] zur Chronologie, Handlungsdauer und -frequenz der einzelnen Ereignisse wird innerhalb der *Erzählung* [Herv. i. O.] nie vollständig entsprochen.« (Klinker 1993: 33)

Mit der Analyse der Zeitstrukturen in den ausgewählten Erzähltexten soll nachgewiesen werden, ob in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende bestimmte Verfahren zur Zeitbehandlung dominieren und sich daher als charakteristisch identifizieren lassen. Zudem soll untersucht werden, wie sich der Faktor *Zeit* als bedeutungstragendes Element auf die Wahrnehmung der Krise und ihre individuellen Bewältigungsmechanismen seitens der Figuren auswirkt und so die Krise für den impliziten Leser erfahrbar macht. Ich gehe davon aus, dass Zeit auch als Kategorie bei der subjektiven Bewertung krisenhafter Ereignisse zum Tragen kommt und die zeitlich-emotionale Distanz zu den Erlebnissen ihre Konnotation beein-

flusst und verändern kann. Dieser Aspekt wird in *Patria* (2016) augenscheinlich, als die Witwe Bittori Jahre nach der Ermordung ihres Mannes in ihr Dorf zurückkehrt, um sich mit der Vergangenheit auszusöhnen. Da in allen Krisenromanen unterschiedlich konkret ausgeprägte Verweise auf die außerliterarische Wirklichkeit eingesetzt werden, muss in der Analyse auch auf die Art dieser außerliterarischen Kontextualisierung eingegangen werden.

Neben den Verfahren der Zeitbehandlung in narrativen Texten impliziert der Terminus *Zeitstruktur* alle temporalen Elemente eines Erzähltextes, ihre Beziehungen zueinander und auch die Unterscheidung zwischen vorzeitigem, gleichzeitigem und nachzeitigem Erzählen (vgl. Chihaia; Fritsch 2015: 377). Beschäftigt man sich mit Verfahren der Zeitbehandlung in Erzähltexten, muss zunächst zwischen Aktzeit und Textzeit unterschieden werden.[19]

> »Während als *Aktzeit* [Herv. i. O.] der Zeitpunkt oder der Zeitverlauf des Kommunikationsinhaltes verstanden wird, ist die *Textzeit* [Herv. i. O.] die Zeit, die sich durch die Anordnung des Kommunikationsinhalts bestimmt […]. Das Verhältnis zwischen den beiden textinternen[20] Zeiten *Aktzeit* [Herv. i. O.] und *Textzeit* [Herv. i. O.] wird durch die wichtigsten textstrukturierenden Verfahren, nämlich durch die *Verfahren der narrativen Anordnung*, bestimmt. [Herv. i. O.]« (Klinker 1993: 25)

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette legt in *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983) die bis dahin komplexeste Analyse temporaler Strukturen in narrativen Texten dar. Seine kategoriale Differenzierung der Zeitbehandlungsverfahren nach Anordnung, Frequenz und Dauer[21] kann bis heute Gültigkeit beanspruchen und wird als grundlegend vorausgesetzt. Neben den in diesem Kapitel fokussierten narratologisch untersuchten Zeitbehandlungsverfah-

---

19 Im Gegensatz zu der späteren Differenzierung in Textzeit und Aktzeit unterscheidet Günther Müller ab den 1940er Jahren in seinen Aufsätzen zur morphologischen Poetik *Erzählzeit* von *erzählter Zeit*. Während die erzählte Zeit die Zeit der Geschichte umfasst, die anhand von Datierungen, Zeitspannen und historischen Ereignissen durch die Rekonstruktion der Chronologie auf der Ebene der *histoire* klar abgrenzbar ist, ist die Erzählzeit dynamischer, da sie von individuellen Faktoren der Rezipierenden abhängt (vgl. Müller 1968: 257). Müller (1968) versucht so, die Rezeptionsgeschwindigkeit des realen Lesers quantifizierbar zu machen, die jedoch kaum valide und verallgemeinernd messbar ist.

20 Die Unterscheidung textinterner und -externer Zeit geht auf de Toro (1986) zurück, der die textexterne Zeit als historische Zeit auf der Ebene des realen Autors und des realen Lesers definiert, wohingegen sich die textinterne Zeit aus Aktzeit und Textzeit ergibt (vgl. de Toro 1986: 29).

21 In *Nouveau discours du récit* (1983) verändert Genette den Begriff der *Dauer* in *Geschwindigkeit* (vgl. Genette 2007: 314).

ren werden in verschiedenen Forschungsprojekten transdisziplinär verortete Zeitbegriffe zugrunde gelegt.[22]

Genette (1972) versteht unter zeitlicher Anordnung »l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire« (Genette 2007: 23), die entweder nach dem Kriterium der Chronologie oder der Anachronie erfolgen kann. Alfonso de Toro formuliert in seiner Dissertationsschrift *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman* (1986) eine Erweiterung von Genettes (1972) Modellierung zur Analyse der Zeitbehandlungsverfahren und ergänzt dessen Ausführungen um eine Spezifikation der Anordnung in explizite und implizite Anachronien. An de Toro anknüpfend widmet sich auch Carolyn Klinker in ihrer gleichnamigen Dissertationsschrift den *Verfahren der Zeitbehandlung in Erzähltexten* (1993).[23] Sie ergänzt die von de Toro kategorisierten fünf anachronischen Anordnungsformen der Handlungssequenzen eines Erzähltextes mittels Zeitpermutation, Zeitverflechtung, Zeitüberlagerung, Zeitzirkularität und Synchronie (vgl. de Toro 1986: 33) um das Verfahren der Simultaneität und differenziert zudem zwischen einfachen und komplexen Verfahren.

Zu den Zeitbehandlungsverfahren der Permutation zählen die Prolepse und die Analepse, mit denen die Erzählgegenwart zugunsten einer vorzeitigen oder nachzeitigen Zeitebene verlassen wird. Prolepsen und Analepsen unterscheiden sich jeweils hinsichtlich ihrer Reichweite, gemeint ist der zeitliche Bezug zum Haupthandlungsstrang[24] beziehungsweise zur Gegenwart der Erzählung, und hinsicht-

---

22 Unter anderen forscht Paul Ricœur zu philosophischen, historiographischen und literarischen Aspekten von Zeit (*Temps et récit*, 1983). Jochen Mecke widmet sich in seiner Dissertationsschrift *Roman-Zeit, Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart* (1990) der Zeitbehandlung im diachronen Wandel von der Prä- bis in die Postmoderne. Basierend auf den Forschungen der Literaturwissenschaftlerin Käte Hamburger zur Nutzung des epischen Präteritums in Erzähltexten zur Vergegenwärtigung (*Die Logik der Dichtung*, 1968) untersucht der Sammelband *Der Präsensroman* (2013) die Verknüpfung von Tempus und Narration. Der Sammelband *Zeit und Text* (2003), der auf gleichnamiges interdisziplinäres Kolloquium zurückgeht, vereint Beiträge philosophischer, kulturanthropologischer und literaturwissenschaftlicher Perspektiven auf das Phänomen Zeit.

23 Klinker (1993) modifiziert das in de Toros Analyse vorausgesetzte Kommunikationsmodell eines narrativen Erzähltextes, bei dem drei Senderinstanzen (realer Autor, impliziter Autor und Erzähler) von drei Empfängerinstanzen (empirisch-historischer Leser, impliziter Leser und fiktiver Leser) unterschieden werden (vgl. de Toro 1986: 19), um die Instanz der Figur. So erweitert sie die Ebenen der Kommunikation in Erzähltexten (vgl. Klinker 1993: 21f.). Die Instanz des fiktiven Lesers erweitert sie zum Adressaten, um auch Hörer einzuschließen (vgl. Klinker 1993: 23).

24 Klinker (1993) definiert, dass eine mehrsträngige Handlung aus mindestens zwei Strängen besteht, die sich auch aus einem Haupt- und mehreren Nebenhandlungssträngen zusammensetzen kann. Dabei unterscheide sich ein Haupthandlungsstrang von einem Nebenhandlungsstrang dadurch, dass der Haupthandlungsstrang Träger einer selbstständi-

lich ihres Umfangs, also der Dauer der Anachronie selbst (vgl. Genette 2007: 37f.). Den zeitlichen Abstand zwischen den beiden Zeitebenen bezeichnet Genette (1972) als Reichweite, was zu einer Unterscheidung von internen und externen Analepsen führt.[25] In erstgenannten werden Ereignisse beschrieben, die noch in der Erzählgegenwart verortet sind; in zweitgenannten wird von Geschehnissen berichtet, die zeitlich vor der Basiserzählung angesiedelt sind. Interne Analepsen modelliert Genette als homodiegetisch, wenn sie den Haupthandlungsstrang betreffen und als heterodiegetisch, wenn dies nicht der Fall ist. Wird in homodiegetisch-internen Analepsen eine inhaltliche Lücke der Erzählung nachträglich gefüllt, definiert Genette sie als kompletiv, wird jedoch auf bereits Erzähltes Bezug genommen, als repetitiv (vgl. Genette 2007: 39f.). Die Bestimmung von Umfang und Reichweite einer Analepse ermöglicht eine Klassifizierung in partielle Analepsen, »ce type de rétrospections qui s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier« (Genette 2007: 54) und komplette Analepsen, »qui vient se raccorder au premier récit, sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire« (Genette 2007: 54). Die alternierende Verknüpfung von Prolepsen und Analepsen in einem Erzähltext führt zu einer zirkulären Zeitstruktur (vgl. de Toro 1986: 38).

Gleichzeitigkeit kann erzählerisch durch dreierlei Möglichkeiten vorgegeben werden:

> »Simultaneität kann durch die Verfahren der Zeitbehandlung [...] erzielt werden, hier durch implizite Anachronien [...]. Durch den Einsatz mehrerer Erzähler oder personaler Medien, deren Perspektive und Rede eng verbunden vorkommen und oft kaum trennbar sind, kann ebenfalls Simultaneität bei der Präsentation der Geschichte [...] erzielt werden. [...] Eine jeweils gezielte drucktechnische Segmentierung kann schließlich zur Simultaneität beitragen [...].« (de Toro 1986: 43)

Bei der nur in mehrsträngigen Handlungen auftretenden Zeitverflechtung unterscheidet de Toro (1986) die einfach chronologische von der komplex achronologischen Verflechtung (vgl. de Toro 1986: 38). Erfolgt bei der Zeitverflechtung gleichzeitig mit dem Wechsel der Zeitebene auch ein Wechsel der Handlungsebene, bezeichnet Klinker dies als Zeitüberlagerung (vgl. Klinker 1993: 48). Das Verfahren der Zeitüberlagerung ist laut Klinker ein Charakteristikum eines komplexen textuellen Aufbaus, der häufig mit einer veränderten Erzählsituation einhergeht (vgl. Klinker 1993: 48). Bei der Synchronie werden Ereignisse von einem Erzähler oder einer erzählenden Figur derart vermittelt, dass ihr gleichzeitiger Ablauf betont wird (vgl.

---

gen Handlung sei, während der Nebenhandlungsstrang eine Handlung enthalte, die auf eine übergeordnete (Haupt-)Handlung hin funktionalisiert sei, und somit unselbstständig erscheine (vgl. Klinker 1993: 30).

25 Seine Differenzierung nimmt Genette (1972) zunächst an Analepsen vor und überträgt sie später auf die Prolepsen.

de Toro 1986: 39). In *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial* (2017) weist Sabine Schlickers zusätzlich auf die Sylepse hin, die sie als »una contigüización o simultaneozación de situaciones enunciativas o de acciones/situaciones no contiguas/simultáneas« (Schlickers 2017: 114) definiert, die auf den impliziten Leser den Eindruck erzeugen, die Ereignisse der erzählten Welt verlaufen gleichzeitig zu den vermittelten Abschweifungen der Erzählinstanz. Kann aus einer Erzählung keine chronologische Abfolge der beschriebenen Ereignisse rekonstruiert werden, beispielsweise wenn durch ein Mit- oder Nebeneinander von diversen Stimmen ihre zeitliche Einordnung unmöglich ist, bezeichnet de Toro diese als achronisch (vgl. de Toro 1986: 43).[26]

Die Kategorie *Frequenz*, bei der Genette (1972) vier mögliche Ausprägungen unterscheidet, bezieht er auf die Beziehung zwischen dem diegetischen Eintreten eines Ereignisses und seiner narrativen Darstellung (vgl. Genette 2007: 111). Singulatives Erzählen (*singulatif*) bezeichnet ein Ereignis, das ein einziges Mal eintritt und von dem einmalig erzählt wird. Wird ein vergleichbares Ereignis mehrfach erzählt, wobei sich die Wiederholung auf das Kriterium der Ähnlichkeit der Ereignisse auf der Ebene der Geschichte bezieht, wird dies als anaphorisches Erzählen (*anaphorique*) bezeichnet, das faktisch dem singulativen Erzählen zuzuordnen ist (vgl. Genette 2007: 113).[27] Repetitives Erzählen (*répétitif*) beschreibt den Fall, bei dem dasselbe Ereignis mehrfach erzählt wird, wobei Genette auch Varianten der Wiederholung, beispielsweise die Erzählung aus verschiedenen Perspektiven, dem repetititven Erzählen zuordnet (vgl. Genette 2007: 113f.). Beim iterativen Erzählen fasst eine narrative Aussage ein mehrmaliges Eintreten desselben Ereignisses zusammen (vgl. Genette 2007: 114f). De Toro (1986) und Klinker (1993) übernehmen die von Genette (1972) modellierte Klassifikation der Frequenz.

Die durativen Zeitbehandlungsverfahren bestimmen das Verhältnis von Textumfang und Aktzeit, die Genette entweder als isochron oder anisochron definiert.

> »Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d´histoire/longueur de récit resterait toujours constant.« (Genette 2007: 83)

In Anlehnung an Genettes Modellierung, die de Toro (1986) um Formen der Zeitraffung, der Ellipse und des zeitdehnenden Erzählens erweitert, können die Pau-

---

26 De Toro schärft den von Genette (1972) geprägten Begriff der *Achronie* und unterscheidet schwache Achronien, die eine Rekonstruktion der Abfolge der Handlungssegmente noch nahezu möglich machen, von starken Achronien, bei denen dieser zeitliche Ablauf nicht mehr rekonstruierbar ist (vgl. de Toro 1986: 43).

27 Schlickers (1997) nutzt in diesem Zusammenhang den Terminus der »multiplen Singularität« des anaphorischen Erzählens (Schlickers 1997: 109), um die Abgrenzung zum singulativen Erzählen zu markieren.

se, die Klinker »als die Extremform des Zeitdehnungsverfahrens« (Klinker 1993: 57) definiert; die Zeitraffung, bei der die Aktzeit den Textumfang übersteigt und die Ellipse, bei der Teile der Aktzeit ausgespart werden, den anisochronen Zeitbehandlungsverfahren der Dauer zugeordnet werden. Als einzige isochrone Form durativer Zeitbehandlungsverfahren modelliert Genette die Zeitdeckung. Wird in einem Erzähltext zeitraffend erzählt, steigert sich folglich auch das Erzähltempo (vgl. Klinker 1993: 57), was die Zeiterfahrung des impliziten Lesers beeinflusst. Dabei ist davon auszugehen, dass von bestimmten narrativen Ereignissen eine höhere Bedeutung für die Handlung ausgeht und sie daher größere Teile der Aktzeit einnehmen. In diesem Zusammenhang weist Jochen Mecke (1990) auf die Verknüpfung von Ereignisdichte und Zeiterlebnis des impliziten Lesers hin und nimmt an:

> »Je dichter die Ereignisse in der Geschichte, desto größer wird, bei Konstanz der übrigen Faktoren, die Geschwindigkeit der Erzählung. Ist die erzählte Zeit jedoch leer und nur spärlich mit Ereignissen durchsetzt, so erscheint die Dauer bei gleichbleibender Relation von erzählter Zeit und Erzählzeit gedehnt, ist sie mit Ereignissen gefüllt, so hat der Rezipient den Eindruck der Beschleunigung, die dargestellte Zeit wird verkürzt wahrgenommen.« (Mecke 1990: 44)

Neben den Zeitbehandlungsverfahren der Dauer, der Frequenz und der Anordnung wird die Zeitwahrnehmung des impliziten Lesers auch über die Kopplung an die figurale Wahrnehmung beeinflusst. Bei seiner Modellierung der Erzählperspektive, die Wolf Schmid (2015) in narratorial und figural unterscheidet (vgl. Schmid 2015: 344), nennt er fünf Parameter, eins davon ist die zeitliche Perspektive, die »den Abstand zwischen dem Erfassen und dem Darstellen eines Geschehens betrifft« (Schmid 2015: 345). Dieser Abstand wird in Zeit gemessen und dann relevant, wenn es um Veränderungen geht, die abhängig von einem veränderten Wissensstand mit wachsender zeitlicher Distanz zum Geschehen anders beurteilt werden (vgl. Schmid 2015: 346). Darüber hinaus wird die Zeiterfahrung des impliziten Lesers über eine unterschiedlich explizit oder implizit ausgeprägte außerliterarische Kontextualisierung der Diegese gelenkt. Bezug nehmend auf de Toro (1986), der zwischen punktuellen und nicht-punktuellen[28] temporalen Konkretisierungen unterscheidet (vgl. de Toro 1986: 49), ergänzt Klinker (1993), dass »auch die *Art* [Herv. i. O.], wie sie [die punktuellen Konkretisierungen] im Text erscheinen, Auswirkungen auf die Rezeption hat« (Klinker 1993: 60).

Anknüpfend an Mecke (1990), der eine Verbindung von Ereignisdichte und Erzählgeschwindigkeit herstellt und ausgehend von der literarischen Fokussierung

28 Punktuell sind Zeitangaben in narrativen Texten dann, wenn sie Geschehnisse genau terminieren, während nicht-punktuelle temporale Verweise ungenaue Angaben zum Vergehen der Zeit machen.

der negativen Krisenauswirkungen gehe ich davon aus, dass zeitdehnendes Erzählen die bedrückende Wirkung der Krise in ihrer Aussichtslosigkeit noch verstärkt. Da die Krise die Handlungsfähigkeit der Figuren einschränkt und sich ihr Alltag beispielsweise durch plötzliche Arbeitslosigkeit grundlegend verändert, scheinen sie in Ereignislosigkeit zu verharren und ihr Zeitgefühl wandelt sich, was auch mit dem Gefühl der Machtlosigkeit einhergeht. Die Erkenntnis, die eigene Lage kaum beeinflussen zu können, bewirkt bei den Figuren häufig einen gedanklichen Rückzug in die Vergangenheit, wohingegen eine Zukunft kaum mehr vorstellbar zu sein scheint. Diese Tendenz muss durch die Analyse der anordnungsbezogenen Zeitbehandlungsverfahren nachgewiesen werden. Dazu gehe ich davon aus, dass in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende anachronische Anordnungsformen der Handlungssequenzen überwiegen, bei denen insbesondere die Zeitpermutation in Analepsen dominiert. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass die Komplexität eines Erzähltextes, die einerseits maßgeblich aus der Bestimmung der vermittelnden Erzählinstanz(en) und andererseits aus der Vielzahl und Beziehung der Zeitebenen resultiert, durchaus variabel ist, sodass nicht davon auszugehen ist, dass eine derart komplexe Zeitstruktur wie in *En la orilla* (2013) als obligatorisches Merkmal von Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende modelliert werden kann. Zugleich offenbart der Rückzug der Figuren in die als Analepsen erzählten Erinnerungen die Rupturwirkung der Krise, denn aus vergangenen Erfahrungen können keine Handlungsorientierungen oder Reaktionsmuster zur Bewältigung der Krise abgeleitet werden. In allen ausgewählten Krisenerzählungen fallen unterschiedliche Ausprägungen repetitiven Erzählens auf. Um das textuell nachweisen zu können, müssen zunächst die figuralen Erlebnisse auf ihre Ähnlichkeit überprüft werden, um abschließend beurteilen zu können, ob repetitives Erzählen thematisch tatsächlich mit der Krise und ihren Auswirkungen verknüpft werden kann. Denkbar ist auch, dass sich so Anschlussmöglichkeiten für den Nachweis multiperspektivischen Erzählens ergeben, da negative Erfahrungen kollektiv geteilt und von unterschiedlichen Figuren- und Erzählerstimmen vermittelt werden.

3.0.5 Multiperspektivismus

Jede Erzählung ist mindestens einem Erzähler zuzuordnen, der als Vermittlungsinstanz der Geschichte fungiert. Die hierarchische Struktur der Kommunikationsebenen in literarischen Erzähltexten ist in verschiedenen Modellen visualisiert worden, unter anderen von Wolf Schmid (1973). Bevor unterschiedliche literaturwissenschaftliche Perspektivbegriffe vorgestellt werden, soll zunächst auf die Bestimmung der narrativen Instanz eingegangen werden.

> »C'est donc cette instance narrative qu‹ il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées —qu'elle est censée avoir laissées— dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit. Mais il va de soi que cette instance ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même œuvre narrative.« (Genette 2007: 221)

Gérard Genette unterscheidet in *Discours du récit* (1972) bei der Bestimmung der Erzählinstanz die beiden Kategorien *voix*, mit der er sich auf die Frage bezieht, wer das Geschehen wiedergibt, und *mode*, womit er die Perspektive des Erzählers bestimmt. Innerhalb der Kategorie *voix* differenziert Genette die Erzählinstanz, Person, Ebene und die Zeit. Die Bestimmung der Erzählinstanz erfolgt durch die Stellung des Erzählers zum Geschehen (*personne*). Dabei unterscheidet Genette den homodiegetischen Erzähler, der selbst Teil seiner erzählten Welt ist, im Sonderfall des autodiegetischen Erzählers ist er gar Protagonist, vom heterodiegetischen Erzähler, der nicht Teil dieser erzählten Welt ist (vgl. Genette 2007: 255). Die narrative Ebene modelliert er als extra-, intra- und metadiegetisch. »*Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.* [Herv. i. O.]« (Genette 2007: 237) Mit dem Kriterium der Zeit beschreibt Genette »sa position relative par rapport à l´histoire« (Genette 2007: 224), die er als spätere, frühere, gleichzeitige oder eingeschobene Narration modelliert. Darüber hinaus lässt sich noch die Markierung des Erzählaktes als auktorial oder personal bestimmen.

Die Bestimmung der Erzählinstanz wird immer an das Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt gebunden, das Henry James in *The Art of Fiction* (1884) mit dem englischen Begriff *point of view* literaturwissenschaftlich einführt. Der Perspektivbegriff wird in unterschiedlichen Ansätzen verwendet, in denen verschiedene Schwerpunkte gesetzt werden. So spezifiziert Genette in *Discours du récit* (1972) und *Nouveau Discours du récit* (1983) bei seiner Modellierung der Fokalisierung den Perspektivbegriff theoretisch. Die Fokalisierung bezieht Genette auf die Frage des Wissens und der Wahrnehmung. »On peut en effet raconter *plus ou moins* [Herv. i. O.] ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* [Herv. i. O.]; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif.* [Herv. i. O.]« (Genette 2007: 164) Er differenziert drei Arten der Fokalisierung: Die Nullfokalisierung, bei der der Erzähler mehr weiß als die Figuren, die interne Fokalisierung, bei der der Erzähler über den gleichen Wissensstand verfügt wie die Figuren und die externe Fokalisierung, bei der der Erzähler weniger weiß als die Figuren (vgl. Genette 2007: 194ff.).[29] Die Verknüpfung multipler

29 Die niederländische Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal modifiziert in *The Narrative and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative* (1983) Genettes Modellierung der Fokalisierung. Sie stellt dabei in Frage, ob die Fokalisierung sich immer auf die Beziehung von Erzähler und Figur beziehen muss und definiert stattdessen einen Fokalisator als Bindeglied der beiden

interner Fokalisierungen entfaltet auf den impliziten Leser tendenziell den Eindruck einer Nullfokalisierung. In *Narration(s): en deçà et au-delà* (1983) weist François Jost auf die Vermischung von Informationsvermittlung und Wahrnehmung in Genettes Konzeptualisierung der Fokalisierung hin. Er entwickelt Genettes Modell in *L´Oeil – cámera. Entre film et roman* (1987) dahingehend weiter, dass er eine Differenzierung von Aurikularisierung, die er auf die auditive Wahrnehmung bezieht, und Okularisierung, bezogen auf die visuelle Wahrnehmung, vornimmt. In *Verfilmtes Erzählen* (1997) und »Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature« (2009) teilt Sabine Schlickers die Kritik von Jost an Genettes Modell zur Fokalisierung und greift seine Modellierung der Aurikularisierung und Okularisierung auf, entwickelt sie weiter und weist so ihre Anwendbarkeit auf filmische und literarische Erzähltexte nach.

> »In film, as I will show, perspectivation is mediated in the form of focalization – by the help of the ›camera‹ as a filmic narrator – and its interplay with ›seeing‹ (ocularization) and ›hearing‹ (auricularization) as well as through editing and montage.« (Schlickers 2009: 244)

Laut Schlickers (1997) ist bei der Nullokularisierung die Kamera nicht an die Wahrnehmung einer Figur gebunden (*nobody´s shot*), während bei der internen Okularisierung die subjektive Kamera zeigt, was eine Figur visuell wahrnimmt (vgl. Schlickers 1997: 147). Ist der Tonspur im Film keine hörende Figur zuzuordnen, bezeichnet sie das als Nullaurikualisierung (vgl. Schlickers 1997: 149), wohingegen die »auditory subjectivity« (Schlickers 2009: 250) bei der internen Aurikularisierung gegeben ist. In *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (2011) ergänzt Markus Kuhn die von Schlickers (1997) entwickelten Formen der Aurikulaisierung und Okularisierung jeweils um die externe Ausprägung, für den Fall, wenn deutlich wird, dass eine Figur etwas auditiv oder visuell wahrnimmt, was nicht als Tonspur übermittelt oder gezeigt wird (vgl. Kuhn 2011: 128f.).

Über strukturalistisch-formale Fundierungen des Perspektivbegriffs hinaus überträgt Michail Bachtin in dem 1979 erstmalig auf Deutsch publizierten Sammelband *Die Ästhetik des Wortes*[30] als erster den Perspektivbegriff als Ausdruck weltanschaulicher Positionen auf den literaturwissenschaftlichen Diskurs. Grundlegend ist dabei die nicht unumstrittene Annahme, dass in literarischen Werken Aussagen vermittelt werden, die über das Werk hinaus auf Weltanschauungen verweisen können.

Instanzen. Dazu schlägt sie eine neue kommunikative Ebene vor, jedoch hat sich ihr Konzept nicht durchgesetzt. Sabine Schlickers stellt in *Verfilmtes Erzählen* (1997) ausführlich die Kritik an Bals Überlegungen vor (vgl. Schlickers 1997: 137ff.).

30 Der Band *Die Ästhetik des Wortes* vereint Aufsätze Bachtins, die in den Jahren 1919-1974 entstanden sind.

> »Die Rede des Autors und die Rede des Erzählers, die eingebetteten Gattungen, die Rede der Helden sind nur jene grundlegenden kompositorischen Einheiten, mit deren Hilfe die Redevielfalt in den Roman eingeführt wird. Jede von ihnen begründet eine Vielzahl von sozialen Stimmen und eine Vielzahl von [...] Verbindungen und Korrelationen zwischen den Aussagen und den Sprachen.« (Bachtin 1979: 157)

Trotz der unscharfen terminologischen Trennung Bachtins der kommunikativen Instanzen des Autors, des Erzählers und der Figuren verweist er auf ein innovatives Forschungsfeld, das sich auf die Vielfalt von Perspektiven als ideologische Stimmen in literarischen Texten bezieht.[31]

Manfred Pfister überträgt in *Das Drama. Theorie und Analyse* (1977) den Perspektivbegriff auf dramatische Texte und weitet ihn über die Erzählinstanz hinaus auf die Figuren aus. Die Figurenperspektive wird nach Pfister durch Vorabinformationen, die psychologische Disposition und die ideologische Orientierung bestimmt (vgl. Pfister 2001: 90). Konkret unterscheidet Pfister drei Ausprägungen der Perspektivenstrukturen, die a-perspektivische, die geschlossene und die offene (vgl. Pfister 2001: 100ff.). Während sich in der a-perspektivischen Struktur die explizit geäußerten Figurenperspektiven auf die Intention des Autors beziehen, müssen sie in der geschlossenen Struktur aus den verschiedenen Perspektiven erst erschlossen werden. Dazu muss »die Urteilskraft des Zuschauers aktiviert und herausgefordert werden« (Pfister 2001: 101). Bei der offenen Struktur wird die Rezeption nicht vom Autor gesteuert und die Figurenperspektiven sind nicht hierarchisiert (vgl. Pfister 2001: 102). Pfisters Erweiterung des Perspektivbegriffs von der Erzählinstanz auf die Figuren erweist sich bei der Modellierung von multiperspektivischem Erzählen als grundlegend.

Vera und Ansgar Nünning fundieren und spezifizieren in *Multiperspektivisches Erzählen: zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts* (2000) die zuerst in Volker Neuhaus' Habilitationsschrift *Typen multiperspektivischen Erzählens* (1971) formulierte Annäherung an multiperspektivisches Erzählen. Neuhaus fasst unter dem Terminus *Multiperspektivität* »diejenigen

---

31 Bachtin (1979) unterscheidet zwischen monologischen und dialogischen Erzähltexten. Ausgehend von seiner Annahme, dass in literarischen Werken immer auch weltanschauliche Positionen vertreten werden, fallen bei der Monologizität Erzähler- und Autorposition zusammen und werden in der Erzählerrede vermittelt. Im Gegensatz dazu erzeugt die Konfrontation mit einer Polyphonie an Stimmen in dialogischen Erzähltexten eine nicht hierarchisch strukturierte Vielzahl an Standpunkten, die nicht mehr auf eine dominierende Autorposition zurückgeführt und nicht durch eindeutige Interpretationsansätze aufgelöst werden kann (vgl. Bachtin 1979). Daher ist Polyphonie nach Bachtin keinesfalls ausschließlich als Strukturprinzip zu verstehen, sondern impliziert immer auch politisch-ideologische Bedeutungsdimensionen literarischer Werke (vgl. Baumberger 2006: 20).

Romane und Erzählungen [zusammen], in denen sich ein Autor nebeneinander mehrerer Erzählperspektiven bedient, um ein Geschehen wiederzugeben, einen Menschen zu schildern, eine bestimmte Epoche darzustellen oder dergleichen.« (Neuhaus 1971: 1) Diese Definition ist jedoch nicht trennscharf genug, da weder deutlich wird, ob Neuhaus Multiperspektivität auf der Ebene der Erzählinstanz oder auf Figurenebene verortet und auch sein Autorbegriff nicht spezifiziert wird. Vera und Ansgar Nünning (2000) schärfen Neuhaus' Annäherung und beziehen multiperspektivisches Erzählen auf die Darstellung eines Gegenstandes aus mindestens zwei Perspektiven oder Standpunkten (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 13). Zunächst unterscheiden sie in Anlehnung an Bachtin (1979) und Pfister (1977) zwischen monologischer Perspektivität, »die sich trotz der Vielfalt von Perspektiven durch eine dominante ›Stimme‹ auszeichnet und die eine geschlossene Perspektivenstruktur aufweist« (Nünning; Nünning 2000b: 61), und dialogischer Perspektivität, die sich durch »eine kaleidoskopische Vielfalt der Perspektiven« auszeichnet, »die sich wechselseitig kommentieren und relativieren« (Nünning; Nünning 2000b: 61).

In diesem Zusammenhang muss auf die kontrovers diskutierte Relation von Multiperspektivität und Polyphonie[32] hingewiesen werden. So verstehen Vera und Ansgar Nünning Multiperspektivität als Oberbegriff, dem sie Polyphonie als Erscheinungsform unterordnen (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 4), während Monika Fludernik in »Pluralität, Polyphonie, Polyvokalität und Multiperspektivismus. Narratologische Differenzierungen« (2020) vorschlägt, Polyphonie als Oberkategorie mit Multiperspektivität als konkreter Ausprägung zu strukturieren (vgl. Fludernik 2020). Ich teile die Definition von Vera und Ansgar Nünning, die drei grundlegende Merkmale von Multiperspektivität bestimmen: Erstens die Existenz von mindestens zwei Erzählinstanzen auf intra- oder extradiegetischer Ebene, »die dasselbe Geschehen jeweils von ihren Standpunkten aus in unterschiedlicher Weise schildern« (Nünning; Nünning 2000a: 18). Zweitens rekurrieren sie auf die Fokalisierung und klassifizieren Erzählungen als multiperspektivisch, »in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird« (Nünning; Nünning 2000a: 18). Das dritte Merkmal bezieht sich auf die strukturelle Zusammensetzung der Erzählstruktur, »bei der personale Perspektivierungen desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähler und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden« (Nünning; Nünning 2000a: 10).

---

32 In *Narrative Polyphonie* (2020) formuliert Stefanie Roggenbuck das Nebeneinander von mindestens zwei Stimmen auf der gleichen Erzählinstanz als Voraussetzung von Polyphonie (vgl. Roggenbuck 2020: 9).

Bei der Analyse von multiperspektivischem Erzählen schlagen Vera und Ansgar Nünning acht Dimensionen vor: In der *formal/diskursnarratologischen Dimension* werden die Erscheinungsformen multiperspektivischen Erzählens hinsichtlich der Situierung der Erzählinstanz auf den Kommunikationsebenen in extra- und intradiegetisch und die Zahl der Erzähler als biperspektivisch und polyperspektivisch unterschieden (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 21; Nünning; Nünning 2000b: 43f.). Die *semantische Dimension* bezieht sich auf die »psychologische Disposition und die normativen Einstellungen der Figuren und Erzählinstanzen« (Nünning; Nünning 2000a:21). Mittels der *syntaktischen Dimension* können die Beziehungen der einzelnen Perspektiven als Ergebnis einer paradigmatischen Selektion und einer syntagmatischen Kombination verstanden werden (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 21), deren rezeptorische Wirkungspotentiale in der *pragmatischen Dimension* zum Tragen kommen (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 22). Das weist auf die variable *funktionale Dimension* von Multiperspektivität hin (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 22). Die *referentiell/kulturelle Dimension,* in der Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit hergestellt werden, die auch die Repräsentativität der geschilderten Positionen impliziert, bedingt die *normativ/ideologische Dimension,* in der die repräsentierten Normen Bedeutung erlangen (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 22f.). Mit der *diachronen Dimension* bezeichnen Vera und Ansgar Nünning die »Veränderungen der Formen und Funktionen von narrativer Multiperspektivität« (Nünning; Nünning 2000a: 24). Nünnings Konzept multiperspektivischen Erzählens vereint formal-strukturale Perspektivbegriffe mit dem von Bachtin (1979) geprägten ideologisch orientierten Ansatz und Pfisters (1977) Figurenperspektive und impliziert dabei immer auch die Wirkungspotentiale von Multiperspektivismus als Erzählstrategie. Interessant ist, dass in Nünnings Modellierung von multiperspektivischem Erzählen die inhaltliche Divergenz der unterschiedlichen Perspektiven auf die geschilderten Ereignisse scheinbar vorausgesetzt wird. Daran anknüpfend schlägt Hartner (2012) vor, Multiperspektivität vorrangig als rezeptorischen Effekt der Dissonanz zu konzeptualisieren (vgl. Hartner 2012: 278). So liegt der Fokus des impliziten Lesers nicht mehr auf den beschriebenen Ereignissen, sondern auf ihren unterschiedlichen Wahrnehmungserfahrungen.

Die ausgewählten literarischen Krisenerzählungen zeichnen sich alle durch eine Vielzahl von Figuren- und Erzählerstimmen aus, die von ihren negativen Erfahrungen der verschiedenen Krisenszenarien berichten. Im Gegensatz zu Vera und Ansgar Nünning (2000) und Hartner (2012) gehe ich davon aus, dass sich die unterschiedlichen Ausprägungen der Krisenauswirkungen und die Erlebnisse der Figuren ähneln und ergänzen. So ergibt sich ein kaleidoskopartiges Stimmungsbild, das sich aus variablen internen Fokalisierungen zusammensetzt. Zum einen verstärkt sich so die Negativität der figuralen Sichtweisen auf die Krisen, zum anderen werden so die unterschiedlichen Facetten der Auswirkungen offengelegt, die nicht auf Einzelpersonen oder ausgewiesene Lebensbereiche einzugrenzen sind,

sondern immer eine Verkettung unterschiedlicher Folgeerscheinungen nach sich ziehen. Dabei trägt die Ähnlichkeit der bedrückenden Lebenswirklichkeiten der Figuren dazu bei, ihre Erfahrungen als kollektiv und daher repräsentativ zu interpretieren. Auffällig ist, dass die Erfahrungen nicht von einer dominanten Erzählinstanz hierarchisiert oder bewertet werden, stattdessen wird die Rolle einer moralischen Wertungsinstanz auf den impliziten Leser übertragen. Im Fokus der Analysen steht nicht so sehr die Identifikation von Polyphonie im Sinne tatsächlicher Mehrstimmigkeit, sondern vielmehr die unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven auf das Geschehen und die Wirkungspotentiale auf den impliziten Leser. Des Weiteren soll untersucht werden, inwiefern die ideologisch-normative Dimension von Perspektive beim Erzählen von Krisen zum Tragen kommt, um abschließend beurteilen zu können, ob Multiperspektivität ein Charakteristikum literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende darstellt. Dazu muss zunächst beurteilt werden, ob es sich im Fall von *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) um Formen multiperspektivischen Erzählens handelt, um dann mögliche rezeptorische Wirkungspotentiale erschließen zu können.

3.0.6 Raumstruktur

Jede Handlung eines literarischen Erzähltextes ist räumlich lokalisierbar, jedoch ist der *Raum* keinesfalls als kulissenartiger Kontext oder bloßer Schauplatz der Handlung zu verstehen, sondern impliziert vielfache Konnotationen und kann auch selbst eine Aktantenrolle einnehmen.

> »Die Umgebung ist fortan nicht nur Locus oder Landschaft, sondern Medium, in welchem sich Körper oder Wesen aufhalten, bewegen. Dies tun sie wie in einem Fluidum, d.h. sie sind ›Einflüssen‹ ausgesetzt, die sie durchziehen.« (Witthaus; Oster 2014: 15)

Ausgehend von der Konzeptualisierung des Raumes als Erlebnis- und Erfahrungsort, der sich insbesondere durch soziale (Inter-)Aktion auszeichnet, lassen sich unterschiedliche Modellierungen dieser spezifischen Räumlichkeit unterscheiden. Bevor eine Auswahl an Raumbegriffen vorgestellt wird, folgt zunächst ein Überblick über einige grundlegende Paradigmen der Raumtheorie. Ihren Höhepunkt erreicht die transdisziplinäre Raumforschung, die von der sozialwissenschaftlichen Überzeugung der wechselseitigen Einflussnahme geographischer und sozia-

ler Raumkonzepte[33] geprägt ist, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. Dünne 2012: 289).[34]

Der französische Philosoph und Soziologe Michel Foucault entwickelt in seinem Aufsatz »Von anderen Räumen« (1967) eine Raumtheorie, in deren Fokus er ideell aufgeladene Räume setzt (vgl. Foucault 1967: 320). Diese definiert er in wechselseitiger Bezugnahme zu real existierenden gesellschaftlichen Phänomenen und unterscheidet sie in zwei Arten: Einerseits die Utopie, die Foucault als virtuellen Raum definiert, der gesellschaftliche Verhältnisse idealisieren oder sich als Gegenentwurf zu ihnen positionieren kann (vgl. Foucault 1967: 320). Andererseits stellt er diesen irrealen Räumen »tatsächlich verwirklichte Utopien« (Foucault 1967: 320) gegenüber, die er als Heterotopien bezeichnet und in zwei Ausprägungen differenziert. Zum einen nennt Foucault Krisenheterotopien, die er vornehmlich primitiven Gesellschaften zuordnet (vgl. Foucault 1967: 321) und als Räume konzeptualisiert, »die solchen Menschen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zu der Gesellschaft oder dem Milieu, in denen sie leben, in einem Krisenzustand befinden.« (Foucault 1967: 322) Zum anderen definiert er Abweichungsheterotopien, in denen Menschen untergebracht werden, deren soziales Verhalten nicht normgerecht ist, beispielsweise Haftanstalten (vgl. Foucault 1967: 322). Zur weiteren theoretischen Fundierung verknüpft Foucault die von regulierenden Zugangsmöglichkeiten geprägten räumlichen Heterotopien mit temporalen Aspekten, den Heterochronien (vgl. Foucault 1967: 324f.). Die Funktionen der Heterotopien in Bezug zum übrigen Raum lassen sich konzeptuell entweder als illusionär oder kompensatorisch beschreiben. Die kompensatorische Ausprägung konkretisiert sich vornehmlich durch die innere Ordnung der Heterotopie, die sich von der Unordnung der übrigen Räume abgrenzt.

In seinem 1975 erstmals auf Russisch und 1986 auf Deutsch veröffentlichten Werk *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* widmet sich Bachtin der wechselseitigen Kausalität von Raum und Zeit und fasst diese

33 So prägt unter anderen Pierre Bourdieu in *Leçon sur Leçon* (1982) ein Modell sozialer Räume und Hannah Arendt differenziert bei ihrer Konzeptualisierung des Politischen in *Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten* (1960) den privaten in Abgrenzung zum öffentlichen Raum.

34 Die vielfachen Bedeutungsdimensionen von Räumlichkeit werden im frühen 20. Jahrhundert erstmals unter dem Terminus *Umwelt* subsumiert (vgl. Günzel 2012: 38). Schon Kant widmete sich im ersten Teil der *Transzendentalen Elementarlehre*, der *Transzendentalen Ästhetik* (1781-1787), der Anschauung der Dinge anhand der kategorialen Unterscheidung von Raum und Zeit. Weitere raumtheoretische Perspektiven wurden ausgehend von Ernst Cassirers »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum« (1931) auf dem 1930 in Hamburg stattfindenden Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft zum Thema *Raum und Zeit* vertreten, auf dem die Entwicklung eines ästhetischen Raummodells angestrebt wurde.

unter dem Terminus *Chronotopos* zusammen. »Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit- und Raum-Beziehungen wollen wir als *Chronotopos* [Herv. i. O.] (›Raumzeit‹ müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen.« (Bachtin 1989: 7) Der im deutschsprachigen Raum insbesondere von Jörg Dünne und Sigrid Weigel geprägte *spatial* oder *geographical turn* (vgl. Dünne; Günzel 2012: 14) stellt die in den 1980er Jahren einsetzende Fokussierung auf Räumlichkeit in kultur- und geisteswissenschaftlichen Diskursen dar, in die sich Bachtin mit seinem vielfach rezipierten Konzept der Raumzeitlichkeit einschreibt.[35] Grundlegend für diesen Paradigmenwechsel ist die Abkehr von einem statischen Raumverständnis. Stattdessen resultiert der Raumbegriff aus dem sozialen Miteinander der Individuen und zeichnet sich durch die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Wahrnehmungen dieses Raumes seitens der Individuen und den Auswirkungen seiner Beschaffenheit auf ihre Interaktion aus.

Gabriel Zoran entwickelt in »Towards a Theory of Space in Narrative« (1984) ein theoretisches Modell räumlicher Strukturen in narrativen Texten, bei dessen Modellierung er vom Raum als komplexes Gebilde der Rekonstruktion ausgeht (vgl. Zoran 1984: 313). Dabei differenziert er zunächst drei vertikale Ebenen: Erstens die textuelle Dimension, die sich auf die narrative Vermittlung von räumlichen Aspekten mittels Darstellungstechniken und Perspektivstrukturen bezieht (vgl. Zoran 1984: 315). Zweitens die chronotopische Dimension, in der Zoran den Raum anhand von Veränderung durch Ereignisse konkretisiert, die er auf der temporalen Achse verortet (vgl. Zoran 1984: 318). Die dritte Dimension definiert er als topographisch und konzeptualisiert sie als statische Struktur, die unabhängig von temporalen Aspekten und vorrangig von Oppositionen geprägt ist (vgl. Zoran 1984: 318). In Ergänzung zu seiner vertikal modellierten Strukturebene des Raumes definiert Zoran eine horizontale Ebene, die sich aus der Differenzierung des Raumes in Einheiten ergibt, bei denen er drei strukturelle Ausprägungen unterscheidet: Den totalen Raum (*total space*), der alle Details räumlicher Strukturen eines Erzähltextes impliziert, die räumlichen Einheiten (*spatial units*) und den räumlichen Komplex (*spatial complex*) (vgl. Zoran 1984: 322). Die Einheiten, aus deren Abfolge sich der

35 Überblicksartig verweise ich auf einige weitere Beiträge der 1980er Jahre, die sich unterschiedlichen Schwerpunkten der Raumtheorie widmen. Charlotte Linde und William Labov fokussieren in ihrer Studie *Die Erforschung von Sprache und Denken anhand von Raumkonfigurationen* (1985) die Untersuchung zweier maßgeblicher sprachlicher Ausprägungen der Raumdarstellung vom Typ der Karte und vom Typ des imaginären Rundgangs. In *Sprache und Raum. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung* (1985) verweist Harro Schweizer auf die Materialität des Raumes. Dieter Wunderlich vertritt in seinem Aufsatz »Raum, Zeit und das Lexikon« (1985) einen linguistischen Fokus, jedoch dominiert noch immer die zeitliche die räumliche Ebene.

Raum zusammensetzt, bezeichnet er als Szene (vgl. Zoran 1984: 323). Zoran verknüpft die horizontale mit der vertikalen Strukturebene, indem er ausführt, dass sich die Szene auf vertikaler Dimension topographisch als Ort, chronotopisch als Handlungszone und textuell als Sichtfeld konkretisiert.[36]

Neben raumtheoretischen Konzeptualisierungen, die dem Paradigma des *spatial turn* zuzuordnen sind und dem textbasierten Modell von Zoran (1984) kann auch das strukturalistisch-semiotische Raummodell von Jurij Lotman, das er in »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur« (1970) entwickelt und in *Die Struktur literarischer Texte* (1972) weiter ausführt, nach wie vor produktiv angewendet werden. Lotman versteht die räumlichen Strukturen eines Textes als Modell für die Raumstruktur der Welt (vgl. Lotman 1970: 520). Sein Raummodell wird auch für den literaturwissenschaftlichen Ereignisbegriff als grundlegend vorausgesetzt, auf dem meine Konzeptualisierung der Krise als Ereignis basiert.[37]Die unterschiedlichen raumtheoretischen Überlegungen bieten zahlreiche Gelenk- und Anschlussstellen für vielfältige Forschungen.[38] Einen wichtigen Beitrag zum literaturwissenschaftlichen Raumbegriff leistet Barbara Piatti in ihrer Dissertationsschrift *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* (2008). Ihr innovativer Ansatz, der durch den Terminus *Literaturgeographie* bereits ein interdisziplinäres Vorgehen ankündigt, zielt auf die Untersuchung des Verhältnisses von außerliterarischen räumlichen Strukturen und ihrer fiktionalen Aneignung ab (vgl. Piatti

---

36 Zoran (1984) weist darauf hin, dass die drei Dimensionen der Rekonstruktion des Raumes nicht als Stufenmodell zu verstehen sind, sondern beim impliziten Leser gleichzeitig ablaufen (vgl. Zoran 1984: 315). Katrin Dennerlein formuliert in *Narratologie des Raumes* (2009) zwei Kritikpunkte an Zorans Modell: Erstens stellt sie in Frage, ob die vertikale Strukturebene in allen Erzähltexten zum Tragen kommt, da Beschreibungen nicht Bewegungen oder Veränderungen auf chronotopischer Ebene entsprechen (vgl. Dennerlein 2009: 34). Zweitens gibt sie zu bedenken, dass Zoran den Terminus *Zeit* nicht definiert, obgleich er die räumlichen Komponenten um die temporale ergänzt (vgl. Dennerlein 2009: 34). Allerdings verweist Dennerlein auch auf die Innovation Zorans Ebenenmodells und antizipiert so die von Schlickers (1997) vertretene Position, Zorans schematisches Modell weise zwar Lücken auf, die jedoch mit der abstrakt-theoretischen Modellierung zu erklären seien, richte aber als eines der ersten den Fokus auf die narrative Vermittlung von Räumlichkeit (vgl. Schlickers 1997: 100). Die von Schlickers (1997) vorgeschlagene Erweiterung Zorans Modells um funktionale und semantische Aspekte des Raumes steht indes noch aus.

37 Meinen Vorschlag, Krisen als Ereignisse zu konzeptualisieren, habe ich in Kapitel 2.2 umfassend hergeleitet und begründet.

38 Unter anderen literaturwissenschaftlichen Fundierungen des Raumes sind die Studie *Erzählregionen* (2003) von Ungern-Sternberg, die Sektion *Milieu und urbaner Raum. Wissensformen und Raumaneignungen der Stadt im Frankreich der Moderne* auf dem Frankoromanistentag zu *Stadt – Kultur – Raum* (2010) und die Nachwuchstagung *Spielräume und Raumspiele in der Literatur* (2010, Freie Universität Berlin) mit gleichnamiger Publikation, zu nennen.

2008: 23). Zur Herleitung eines vorläufigen Raumbegriffs bietet es sich an, die Unterscheidung von geographischer Umgebung und den sich daraus entwickelnden (sozialen) Räumen vorauszusetzen, wobei beide Dimensionen bei der Analyse zum Tragen kommen sollen. Es gilt, den geographischen Raum in einem literarischen Erzähltext konzeptuell näher zu definieren. Piatti unterscheidet anhand der Kategorien *importiert* und *transformiert* fiktionalisierte Räume von fiktiven, die sie als *fingiert* bezeichnet (vgl. Piatti 2008: 188). Eine ebenso große Relevanz geht von der figuralen Wahrnehmung der unterschiedlichen Typen von Räumlichkeit aus. Dabei kann die Unterscheidung des französischen Architekten Leroi-Gourhan (1965) von dynamischen und statischen Räumen produktiv auf den literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereich angewendet werden. »Die Wahrnehmung der umgebenden Welt erfolgt auf zwei Wegen, der eine ist dynamisch und besteht darin, den Raum zu durchqueren und dabei von ihm Kenntnis zu nehmen, der andere Weg ist statisch.« (Leroi-Gourhan 1965: 234) Piatti modifiziert Leroi-Gourhans Konzept in zwei Ausprägungen: Erstens modelliert sie die Kategorie der *Station*, beispielsweise eines Weges, und zweitens die Kategorie des *projizierten Raumes*. Letzten definiert sie auch als *eingeblendeten* Raum, zu dem sie Erinnerungen, Sehnsuchtsorte oder Träume zählt, und ihn so von konkreten Handlungsorten abgrenzt (vgl. Piatti 2008: 199). Gausel (2012) betont die wechselseitige Bezugnahme von Figuren und Räumen.

> »Die Art und Weise, *wie* [Herv. i. O.] Figuren Räume erleben und gestalten, sagt viel über sie selbst und ihre Rolle im Text aus. Figuren betreten Räume, sie orientieren sich im Raum und sie eignen sich diese an. Die soziale Beschaffenheit der Räume beeinflusst wiederum die Handlungen der Figuren […].« (Gausel 2012: 11)

Die Verknüpfung von Figur und Raum verweist auf das Konzept des *Handlungsortes*, der als Raum definiert werden kann, in dem Figuren agieren oder sich Geschehnisse ereignen und grundsätzlich anhand der Pole »imaginär bis hin zu realistisch gezeichnet« (Piatti 2008: 16) skaliert werden kann.[39] Einer von Piattis Forschungsschwerpunkten bildet die Analyse der Referenzialität zwischen faktualem Georaum und dem literarischen Handlungsraum mittels Umbenennung, Neulokalisierung, Remodellierung und Synthetisierung. Bezieht sich ein fiktionalisierter Raum auf »real existierende Gegenden und Ortschaften, Städte, die in einem fiktionalen Text

39 Piatti (2008) modelliert ihr Raummodell als Grafik, in der sie Handlungs-, Figuren- und Leserraum unterscheidet. Nach Piatti impliziert der Handlungsraum den geographischen Horizont und den Figurenraum (vgl. Piatti 2008: 128), den sie weiter in Handlungszonen und Schauplätze gliedert (vgl. Piatti 2008: 129). Während Handlungszonen als Methode der Interpretation zu verstehen seien, werden Schauplätze im Text benannt (vgl. Piatti 2008: 129f.). An dieser Stelle gilt es kritisch anzumerken, dass sich Piatti bei ihrer Bestimmung eines Leserraumes auf das Konstrukt des impliziten Lesers bezieht, jedoch ohne dies kenntlich zu machen oder konkret zu benennen.

zum ›Handlungsort‹ modelliert werden« (Piatti 2008: 23), kann sich die Art dieser Referenz je nach Ausprägung unterscheiden. Die Synthetisierung führt zum Konzept des *projizierten Raumes* (vgl. Piatti 2008: 124ff.). Literaturgeographische Perspektiven sind für die Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen in den ausgewählten Krisenaneignungen produktiv nutzbar, da sie sich alle durch außerliterarische Verweise auszeichnen, die unterschiedlich stark auf geographische Orte hinweisen. Die eindeutig regionalgeographische Verortung der Handlungen, wie in *Patria* (2016) im spanischen Baskenland und in *Abril rojo* (2006) in der peruanische Andenprovinz Ayacucho, erfolgt in *En la orilla* (2013) nahe der spanischen Mittelmeerküste. In *Las viudas de los jueves* (2005) ereignen sich die Geschehnisse in einer unweit von Buenos Aires gelegenen *gated community*. Trotz dieser regionalen Kontextualisierungen der Handlungen resultiert aus der Synopse der räumlichen Verortungen in literarischen Krisenaneignungen auf struktureller Ebene der Eindruck eines *Krisenraums*, der sich nicht primär nationalstaatlich eingrenzen lässt. Ein Beispiel für die globale Anschlussfähigkeit der räumlichen Beschaffenheit dieser Krisenräume stellt die Existenz vergleichbarer *gated communities* in ganz Lateinamerika dar. Auch das in *Patria* (2016) beschriebene Dorf ist repräsentativ angelegt. Diese Beobachtungen verweisen auf die Referenzialisierbarkeit des fiktionalen Raumes, dessen genaue Ausprägung abschließend nachgewiesen werden muss.

Eine weitere Hypothese bezieht sich auf die strukturelle Beschaffenheit der erzählten Räume. Ich schlage vor, sie gemäß unterschiedlicher Kriterien als geschlossene Räume zu bezeichnen, die vielfach konnotiert sind. So bezieht sich das Kriterium der Geschlossenheit in *Las viudas de los jueves* (2005) auf die räumlich-segregative Ausdehnung der luxuriösen Gemeinschaft von Altos de la Cascada, die zugleich mit einer Etablierung eigener Moral- und Wertesysteme einhergeht und so dem Aufbau einer Parallelwelt ähnelt, deren Bewohner*innen ihr Zugehörigkeitsgefühl maßgeblich durch die Abgrenzung zur Außenwelt generieren. In *Abril rojo* (2006) charakterisiert die geographische Abgeschiedenheit der Andenprovinz eine scheinbar gesetzlose Umgebung, in der sich das Kriterium der Geschlossenheit auf die infrastrukturelle, gesellschaftlich-diskursive und juristische Ebene auswirkt. Die Konsequenzen dieses geschlossenen Raumbegriffs sind vielfältig und manifestieren sich besonders eindrücklich in *Patria* (2016), da die räumliche Zugehörigkeit des Dorfes zum Baskenland die Entwicklungen seiner Bewohner*innen determiniert. So geht die Zugehörigkeit zur Dorfgemeinschaft qua Geburt automatisiert mit einer Stigmatisierung einher, die je nach ideologischer Perspektive in den Ausprägungen Terrorist, Täter – Opfer und Patriot – Verräter zu einer gesellschaftlichen Spaltung führt.

Neben den außerliterarisch referenzialisierbaren Verweisen und der strukturellen Beschaffenheit der literarisch repräsentierten Räume sollen auch die figurale Wahrnehmung der Handlungsräume und ihre Symbolwirkung thematisiert werden. So wird in *En la orilla* (2013) einerseits eine Region zum Ausdruck des wirt-

schaftlichen Aufschwungs in Form des Baubooms, an dem der Schreiner Esteban teilhaben möchte, aber auch der Niedergang der Krise wird architektonisch dokumentiert. Darüber hinaus wird das Sumpfgebiet als spezifischer Handlungsort eingeführt, der in Abgrenzung zum projiziert angelegten Meer als Sehnsuchtsort auch mit seinen variablen Bedeutungszuschreibungen und der biographischen-figuralen Anknüpfungen an den Protagonisten Esteban thematisiert wird. Der diachrone Wandel der Wahrnehmung und der Bedeutung des Sumpfgebietes veranschaulichen die wechselseitige Bezugnahme der Kategorien *Raum* und *Zeit*. Überdies fällt auf, dass in allen untersuchten Krisenaneignungen die räumlich-geographische Verortung der Handlungen mittels realistischer Raummodellierung erfolgt und nicht einer Flucht aus der krisenhaft erlebten Wirklichkeit der Figuren in phantastische Räume entspricht. In diesem Zusammenhang stellt *Las viudas de los jueves* (2005) einen besonderen Fall dar, da die *gated community* im ersten Zugriff als friedliche Idylle zur außerhalb der Mauern dominierenden Gewalt und Kriminalität gedeutet werden kann. Aus dieser kompensatorisch angelegten Bedeutungsebene der *gated community* können Verweise zu Foucaults (1967) Heterotopie abgeleitet werden. Die Wirkung der räumlichen Verortung auf den impliziten Leser orientiert sich maßgeblich an der repräsentativen Funktion einzelner Handlungsorte, die auf die Figuren den Effekt einer integrativen Zugehörigkeit zu sozialen, nationalen und wirtschaftlichen Bezugsgruppen erzeugen. Diese Wirkungsdimensionen manifestieren sich zugleich als segregative Tendenzen gegenüber anderen. Auf der Ebene der Rezeption ermöglicht eine explizite Referenz auf den außerliterarischen Georaum beim impliziten Leser einerseits die Anbindung der erzählten Geschehnisse an Ereignisse in der faktischen Wirklichkeit, andererseits erfolgt diese Bezugnahme in den fiktionalen Krisenerzählungen derart offen – eine Andenprovinz, eine argentinische *gated community*, eine Region Spaniens – dass räumliche Konkretisierungen und auch der Transfer auf andere Georäume immer möglich sind. Neben der Beschaffenheit und der figuralen Wahrnehmung symbolisieren die erzählten Räume zugleich auch gesellschaftlich relevante Themen, indem sie diese repräsentieren, negieren oder umkehren. Im Folgenden sollen also zum einen die erzählten Räume strukturell und thematisch hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede untersucht werden, zum anderen sollen so Rückschlüsse auf charakteristische textuelle Darstellungsmodi und -techniken dieser erzählten Krisenräume gezogen werden. Anhand der textbasierten Analysekapitel der Raumstrukturen in ausgewählten Romanen soll beurteilt werden, ob der Raum als Kategorie für die Modellierung der Merkmale literarischer Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende nutzbar gemacht werden kann.

3.1 *Las viudas de los jueves* (2005): Wirtschaftskrise und gesellschaftliche Spaltung in Argentinien

Mit *Las viudas de los jueves* (2005) gelang der 1960 geborenen argentinischen Autorin Claudia Piñeiro der internationale Durchbruch. Ihre Romane, unter anderen ihr Debütroman *Tuya* (2003), *Elena sabe* (2007) und *Las grietas de Jara*[40] (2009) sind in zahlreiche Sprachen übersetzt und verfilmt worden. *Las viudas de los jueves* (2005) wurde im Jahr der Publikation mit dem renommierten argentinischen Premio Clarín ausgezeichnet. José Saramago[41], Mitglied der Auswahlkommission, beschreibt *Las viudas de los jueves* (2005) als »ágil, escrita en un lenguaje perfectamente adecuado al tema, un análisis implacable de un microcosmos social en acelerado proceso de decadencia« (Saramago in Clarín 2005). Belgrano Rawson, ebenfalls Mitglied der Kommission, hebt lobend die gesellschaftliche Kritik hervor, die von dem Roman ausgeht. »Una historia atrapante, de ritmo cinematográfico, sobre una clase social a la cual desnuda sin piedad, con la contundencia de un impacto en el estómago.« (Belgrano Rawson in Clarín 2005)

Die impliziten gesellschaftskritischen Tendenzen in Piñeiros Romanen entfalten in *Las viudas de los jueves* (2005) bisweilen eine irritierende bis verstörende Wirkung, die von der Autorin intendiert zu sein scheint. »Yo me alegro que moleste [...] para que la gente pueda preguntarse dónde están los límites, cuánto una está dispuesto a soportar para mantener el status que tiene.« (Piñeiro in Ruiz Guiñazú 2006) Piñeiro gilt als eine der erfolgreichsten argentinischen Autor*innen und präsentierte die deutsche Übersetzung ihres prämierten Romans (*Die Donnerstagswitwen*, 2010), der unter der Regie von Marcelo Piñeyro 2009 verfilmt wurde, im Jahr 2010 auf der Frankfurter Buchmesse.[42]

Die außerhalb von Buenos Aires gelegene, streng bewachte *gated community* Altos de la Cascada ist der Schauplatz des Romans *Las viudas de los jueves* (2005). Die *community* entwickelt sich seit den 1980er Jahren und die Bewohner*innen, alle Mitglieder der aufstrebenden argentinischen Mittelschicht, erhoffen sich von ihrem Einzug ein Leben in Sicherheit und Abgrenzung zu der vermeintlich gefährlichen Außenwelt. Plötzlich bekommt die Gemeinschaft die Folgen der 2001 eskalierenden Wirtschaftskrise[43] zu spüren, jedoch ohne diese offen zu artikulieren. Hinter

---

40 *Las grietas de Jara* (2009) wurde 2010 mit dem Premio Sor Juana Inés de la Cruz ausgezeichnet.

41 Dem portugiesischen Autor José Saramago (1922-2010) wurde 2010 der Nobelpreis für Literatur verliehen.

42 Auf der Frankfurter Buchmesse 2010 präsentierte sich Argentinien als Ehrengast unter dem Motto *Cultura en Movimiento — Kultur in Bewegung*.

43 Klaus Bodemer stellt in »Die politische Geschichte Argentiniens« (2007) die wirtschaftliche und politische Entwicklung des Landes von den 1980er Jahren bis Mitte der 2000er Jahre dar.

einer perfekt aufrechterhaltenen Fassade aus getrimmten Rasenflächen, Designerkleidung und Golfplatz existieren jedoch sehr wohl Konflikte. So werden häusliche Gewalt, übermäßiger Alkoholkonsum, Streitigkeiten, Neid und Missgunst der Bewohner*innen thematisiert. Um den Schein von Perfektion und Wohlstand aufrechtzuerhalten, verheimlicht Tano Scaglia seine Arbeitslosigkeit über ein Jahr, bis er die Ausweglosigkeit seiner Situation erkennt. Motiviert durch die Angst vor gesellschaftlichem und finanziellem Abstieg macht er seinen Freunden den Vorschlag, den gemeinsamen Unfalltod zu fingieren. Dieser Versicherungsbetrug soll den finanziellen Status der Familien absichern. Die Leichen von Tano Scaglia und drei Freunden, die sich jeden Donnerstag treffen, was deren Ehefrauen zu ›Donnerstagswitwen‹ macht, werden im Pool gefunden. Der einzige, der sich nicht zu diesem radikalen Schritt entschließen kann, ist Ronie Guevara, der die Zusammenkunft der Freunde frühzeitig verlässt und die Ereignisse von seiner Dachterrasse aus beobachtet. Seine Frau Virginia, Ronie und ihr Sohn Juani mit seiner Freundin Romina sind die einzigen Mitglieder der *gated community*, die über den Tod ihrer Freunde entsetzt sind und die Strukturen innerhalb der elitären Gemeinschaft zunehmend in Frage stellen. Im Gegensatz dazu reagieren die Witwen auf die von Ronie initiierte Konfrontation mit den Todesumständen ihrer Männer teilnahmslos.

In *Las viudas de los jueves* (2005) macht die implizite Autorin auf die Brisanz der Folgen der Wirtschaftskrise von 2001 in Argentinien aufmerksam, deren Auswirkungen auch Calabuig (2007) in seiner Rezension des Romans hervorhebt. »Con el naufragio aflora una dialéctica perversa, un mundo de hipocresías, chismes, puyas, disimulos, infidelidades, esposas decorativas, injusticias, soledades, incomunicaciones, crueldades, violencia…«. Steigende Auslandsverschuldung und Hyperinflation sorgten bereits 1989 für massive Proteste, die dazu führten, dass der argentinische Präsident Raúl Alfonsín vorzeitig die Amtsgeschäfte an seinen Nachfolger übergab. Carlos Menem stabilisierte die wirtschaftliche Situation Argentiniens durch eine neoliberale Strategie und erreichte so wirtschaftliches Wachstum[44], was innerhalb der Bevölkerung lange für Zustimmung sorgte. Da die Wirtschaftspolitik der Regierung unter Menem von ausländischen Investitionen abhängig war, erzeugte der Abzug ausländischen Kapitals 1997 eine erneute Destabilisierung. Auch Fernando de la Rúa konnte in seiner Amtszeit als Präsident von 1999-2000 die wirtschaftliche Lage nicht stabilisieren, die sich stattdessen zunehmend verschlechterte. Als im November 2001 der Internationale Währungsfond die Auszahlung einer Kreditsumme verweigerte, war Präsident Duhalde gezwungen, den Staatsbankrott zu erklären (vgl. Bodemer 2007). Unterdessen spitzte sich auch die gesellschaftliche Lage weiter zu, wie am Anstieg der Armutsrate in Argentinien von

44 Die argentinische Wirtschaft verzeichnete zwischen 1990 und 1994 ein Wachstum von rund 7,7 % (vgl. Bodemer 2007).

22 Prozent 1995 auf 66 Prozent im Oktober 2002 deutlich wird (vgl. Di Santi und Slipczuk 2021[45]). Die Verarmung der Mittelschicht wird in *Las viudas de los jueves* (2005) ebenso thematisiert wie der neoliberale Aufschwung der 1980er Jahre und die Distanzierung des argentinischen Mittelstands von gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen, räumlich manifestiert in luxuriösen *barrios privados*.

3.1.1 Tod als Vermeidungsstrategie für sozialen Abstieg

Bereits der Titel *Las viudas de los jueves* (2005) verweist auf den Tod der Figuren Tano Scaglia, Gustavo Masotta und Martín Urovich. Zugleich wird auf die donnerstäglichen Treffen von Tano, Martín, Gustavo und Ronie Guevara angespielt, die ihre Frauen an diesen Abenden metaphorisch zu Witwen machen.

Nach der Schilderung der homodiegetischen Erzählerin Virginia, die ohne von den tragischen Ereignissen im Hause Scaglia zu wissen, ihre Erlebnisse des Donnerstagabends schildert, kommentiert eine weitere Erzählstimme rückblickend, wie Teresa Scaglia das Haus und den Garten vorfindet, nachdem sich ihr Mann dort am vorangegangenen Abend mit seinen Freunden traf.

> »Mientras recogía las copas, Teresa apenas miró el agua inmóvil. Al tomarlas dos se chocaron y el ruido a cristal la estremeció. Las revisó y verificó que estaban intactas. Y se alejó hacia la casa. Caminó despacio, tratando de que las copas no volvieran a chocarse.« (*Las viudas*[46] 2005: 23)

Als sie durch das Haus und den Garten geht, weiß Teresa noch nichts vom Tod ihres Mannes und seiner Freunde, während die Erzählinstanz den Fund antizipiert und so dem impliziten Leser die Todesnachricht übermittelt. »[…] sin saber lo que recién sabríamos todos al día siguiente: que debajo de esa agua tibia, en el fondo de su pileta, se hundían los cuerpos de su marido y dos de sus amigos, muertos.« (*Las viudas* 2005: 23) Die auktoriale Markierung des Erzählaktes kennzeichnet die Erzählstimme als homodiegetisch. So nimmt der implizite Leser die Rolle eines Beobachters ein, aus der heraus er zunächst nicht erfährt, ob es sich bei dem Tod der Männer um einen Unfall, ein Verbrechen oder einen gemeinschaftlichen Suizid handelt.

---

45 Di Santi und Slipczuk (2021) stellen die vom Instituto Nacional de Estadística y Censos República Argentina erhobenen Daten von den 1980er Jahren bis 2020 zur Armutsquote der Bevölkerung dar und verknüpfen sie mit wirtschaftspolitischen Entscheidungen, um so deren Wirkung zu analysieren (vgl. Di Santi; Slipczuk 2021).

46 Im Sinne der Lesefreundlichkeit wird der vollständige Romantitel *Las viudas de los jueves* in den bibliographischen Kurzangaben mit *Las viudas* abgekürzt. Um Zitate aus literarischen Texte als solche kenntlich zu machen, erfolgt die bibliographische Kurzangabe nicht mit dem Nachnamen des Autors oder der Autorin, sondern in Form der Buchtitel.

In *Las viudas de los jueves* (2005) wird der Tod vornehmlich anhand der Darstellung seiner Folgen für die Hinterbliebenen fokussiert, jedoch nicht auf emotionaler Grundlage oder mit dem Schwerpunkt der Trauerbewältigung, sondern durch eine objektive Berechnung der finanziellen Folgen für die Hinterbliebenen. Exemplarisch wird das deutlich, als Virginia vom Kauf ihres Hauses in Altos de la Cascada berichtet, dessen ehemaliger Besitzer Antieri gestorben ist. »Antieri se había suicidado dos meses atrás. La viuda estaba desesperada por dejar cuanto antes la casa donde su marido, y padre de sus cuatro hijas, se había volado los sesos. En el living.« (*Las viudas* 2005: 32) Wegen Antieris Selbstmord und den daraus resultierenden Gerüchten gestaltet sich der Verkauf des Hauses zunächst schwierig und Virginia und Ronie profitieren von den finanziellen Schwierigkeiten der Witwe. »La casa la sacamos por nada. Las ofertas de varios interesados anteriores se fueron cayendo a medida que se enteraban de que alguien se había pegado un tiro ahí […]. A mí, de verdad, no me importó; yo no soy supersticiosa.« (*Las viudas* 2005: 34) Virginias Geschäftstüchtigkeit offenbart den emotionslosen Umgang und die Bereicherung am Tod anderer.

Der Suizid als symbolträchtige Form der literarischen Repräsentation von Tod ist quantitativ in *Las viudas de los jueves* (2005) überrepräsentiert, da bis auf Virginias Erinnerungen an ihren verstorbenen Vater alle Todesfälle auf unnatürliche Todesursachen zurückgehen. Dabei werden Suizide stets mit krisenartigen Phänomenen verknüpft, wie die gehäuft auftretenden Selbstmorde 1998 zeigen. Dabei insinuiert Virginia, dass die 1998 als Suizide ausgegebenen Todesfälle womöglich keine Selbstmorde waren, sondern mit einem politischen Skandal in Verbindung stehen.

> »El año 98 fue el año de los suicidios sospechosos. El del que había pagado las coimas del Banco Nación, el del capitán de navío que había intermediado en las ventas de armas al Ecuador y el del empresario de correo privado que había retratado el fotógrafo asesinado. Pero ninguno de estos hechos tuvo alguna incidencia ni en nuestras vidas ni en la de los Altos, más que impresionar por un rato a quien leía el diario a la mañana o miraba el noticiero.« (*Las viudas* 2005: 105)

Auf diegetischer Ebene wird der Suizid als gesellschaftlich legitimes Mittel zur Bewältigung von Krisen etabliert, der kein Entsetzen zu evozieren scheint, was aus den ausschließlich intern fokalisierten Schilderungen der Bewohner*innen von Altos de la Cascada abzuleiten ist. Das Fehlen einer heterodiegetischen Erzählinstanz, die die homodiegetischen Schilderungen kritisch reflektiert, verstärkt diesen Eindruck. James Griesse (2013) leitet diese vermeintlich gesellschaftliche Legitimation des Suizids aus dem Selbstverständnis neoliberal geprägter Gesellschaften ab, das auf Konsum basiert. »In capitalist, consumer societies, even human beings become objects and assume a significance related to appearances and sign values.« (Griesse 2013: 64) Die zahlreichen Suizide erzeugen in Altos de la Cascada kaum

Aufmerksamkeit, vielmehr wird der Tod aus der künstlich erschaffenen Idylle der *gated community* ausgeklammert, was auch als Hinweis für ein Desinteresse an gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen verstanden werden kann.

Tano Scaglia plant seinen fingierten Unfalltod als Versicherungsbetrug, um seine Ehefrau und die Kinder finanziell abzusichern. »A partir del encuentro con Alfredo Insúa y de la *viaticación* [Herv. i. O.], el Tano empezó a pensar más que nunca en los seguros. Y en la muerte.« (*Las viudas* 2005: 279) Bei seinen Überlegungen erscheint der Tod, ebenso wie das Leben, strategisch planbar. »Pero todas las vidas tienen certeza de muerte, pensó. Una muerte en algún momento, tal vez en el momento justo, tal vez inoportuna, pero cierta.« (*Las viudas* 2005: 280) Nachdem Tano, der seine Arbeitslosigkeit vor seiner Familie und den übrigen Bewohner*innen der *community* verheimlicht, zu der Einsicht gelangt, seinen Lebensstandard und das Haus in *Altos de la Cascada* nicht halten zu können, schlägt er seinen Freunden den gemeinschaftlichen Suizid vor. Damit inszeniert er sich vor seinen Freunden als Entscheidungsträger. »Los cuatro tenemos la oportunidad de salir por la puerta grande.« (*Las viudas* 2005: 302) Während Martín vor der Krise in die USA flüchten will, kommen für Tano derartige Überlegungen nicht in Frage. »Te tenés que quedar, dijo. ¿A qué? A morir con dignidad. Hace rato que dejé de sentirme digno.« (*Las viudas* 2005: 302) Für Tano bedeutet der selbstgewählte Tod den einzig würdevollen Widerstand gegen das prognostizierte und gefürchtete Elend der Krise. »Yo voy a morir con dignidad, esta noche, solo o con ustedes. ¿Tano, estás jodiendo, no? ¿Yo?, no, Ronie.« (*Las viudas* 2005: 303) Ronies Ungläubigkeit angesichts Tanos Vorschlag entspricht der erwarteten Reaktion des impliziten Lesers, der seinen Entschluss zu sterben nur schwer nachvollziehen kann, da er zwar seinen luxuriösen Lebensstandard kaum halten können wird, aber seine finanzielle Situation nicht als existenzbedrohend einzustufen ist. So wird die Frage nach den individuellen Auswirkungen und Bedeutungen von Wirtschaftskrisen in Bezug auf den Wert des menschlichen Lebens aufgeworfen, dem eine berechenbare finanzielle Bedeutung beigemessen wird, den der Tod übersteigt. Ohne die emotionalen Folgen seines Ablebens für seine Familie zu erwägen, argumentiert er mit ihrem finanziellen Wohl. »Si me muero, mi familia cobra la prima y sigue viviendo como hasta ahora, exactamente como hasta ahora.« (*Las viudas* 2005: 303) Die minutiöse Planung des fingierten Unfalltodes, den Tano seinen Freunden vorschlägt, zeugt von seiner nüchternen Entschlossenheit.

> »Morimos electrocutados, en la pileta, primero nadamos, borrachos, escuchamos música y cuando quiero acercar el equipo, desde el agua, el alargue se desprende y cae a la pileta. 220 voltios que recorren el agua a la velocidad de un rayo. Nos fulminan. Todos tenemos que estar tocando algún borde para hacer masa.« (*Las viudas* 2005: 304)

Die als dominante Persönlichkeit angelegte Modellierung der Figur Tano Scaglia steht im Widerspruch zur These einer Verzweiflungstat, vielmehr scheint ihm der finanzielle Abstieg nicht standesgemäß und der Tod ein willkommenes Mittel, um Gerüchten und Schmach der Bewohner*innen von Altos de la Cascada zu entgehen. Mit seiner Überzeugung setzt er seine Freunde gar unter Druck, seinem Plan Folge zu leisten. Virginia berichtet, dass nur Roni sich Tanos Anweisungen widersetzt und dessen Haus verlässt.

> »Ronie se va. A su casa, a su terraza, la nuestra. convencido de que están locos, borrachos, idiotas, pero que finalmente no van a hacerlo, que va a terminar siendo pura chácara, que llegado el momento primará un resto de cordura y no habrá pileta, ni música, no habrá cable, no habrá electricidad, no habrá suicidio.« (*Las viudas* 2005: 306)

Tanos Witwe, die die Beerdigung organisiert, setzt mit ihrem Verhalten die Dominanz ihres Mannes fort und entspricht, wenn auch durch medikamentöse Ruhigstellung, den Erwartungen der Trauergäste und wahrt so den Anschein. »Teresa se ocupó de todos los arreglos. Antes y durante la ceremonia. Debía estar medicada. Se le veía mal pero serena. Manejaba la situación razonablemente.« (*Las viudas* 2005: 295) Durch die externe Fokalisierung bleiben die wahren Gefühle von Teresa und den anderen Witwen im Verborgenen. Nach der Beerdigung der Freunde berichtet Ronie ihnen vom Selbstmord ihrer Männer. Die Reaktionen der Frauen wirken aus Sicht des impliziten Lesers überraschend. Statt mit Entsetzen reagieren die Frauen mit Desinteresse. »¿Quién dijo que teníamos que saberlo?, dice Lala.« (*Las viudas* 2005: 308) Das anfängliche Desinteresse wandelt sich gar in Glorifikation. »Se mataron para dejarles algo, ¿no tiene algo de heroico eso? Ronie escucha a uno y a otro decir más o menos lo mismo, repetirse.« (*Las viudas* 2005: 310) Die Reaktion der Witwe Lala kann als Indiz für meine These gedeutet werden, dass der Tod und insbesondere der Suizid in *Las viudas de los jueves* (2005) einerseits als scheinbar legitimes und etabliertes Mittel zur Bewältigung von Krisen repräsentiert wird, andererseits wird die Reaktion der Figuren zum Spiegel für den impliziten Leser, dem so die Fragilität der scheinbar perfekten Illusion von Wohlstand und Sicherheit der argentinischen Oberschicht vorgehalten wird. Die offenbare Gleichmütigkeit der Witwen lässt den Rückschluss zu, dass der Tod ihrer Männer ihr Weltbild nicht in Frage stellt oder sie zu besonderen Emotionen oder gar einer Reflexion anregt. Stattdessen setzen sich die in Altos de las Cascada dominierenden Äußerlichkeiten auch über das Ende des Lebens hinaus fort und konterkarieren jede tiefgründige Auseinandersetzung mit dem Tod und der Trauer der Hinterbliebenen. So wirkt sich der Tod nicht als Bruch, sondern vielmehr als Kontinuum des Lebens aus, wie aus Virginias Überlegungen deutlich wird.

> »En mi tumba alguien va a encontrar algún día dos globos de silicona. Para lo que sirvieron…En las de casi todas mis vecinas van a encontrar globos también. Me imaginé el cementerio privado donde enterraran a las mujeres de Altos de la Cascada, sembrado de globos de silicona huérfanos de pechos, a unos pocos metros bajo ese césped inmaculado.« (*Las viudas* 2005: 286f.)

Bezogen auf die zeitliche Klassifikation der Todesfälle in *Las viudas de los jueves* (2005) nach Thomas Anz (2007) fällt auf, dass zukünftige und vergangene Todesszenarien angeeignet werden. Dabei ist die zukünftige Aussicht auf den Tod nicht als Bedrohung konnotiert, sondern wird von den Figuren als Erlösung konnotiert. Die kausale Verkettung von Tod und Krise wird aus der Identifikation der Krise als übergeordnete Kausalursache für den Suizid evident. Wie auch in Spanien, sind in Argentinien Parallelen zwischen den Auswirkungen der Wirtschaftskrise und einer gestiegenen Suizidrat nachweisbar (vgl. Ministerio de Salud Argentina 2021).[47] Auf diese gesellschaftlichen Entwicklungen spielt der Tod von Tano, Gustavo und Martín an und steht daher in offensichtlichem Bezug zu außerliterarischen Entwicklungen in Argentinien. Auf struktureller Ebene ist interessant, dass in *Las viudas de los jueves* (2005) der Suizid der Männer, zwar in höchstem Maß als ereignishaft zu beschreiben ist, die Figuren jedoch sein Potential zur Wende und Reflexion nicht ausschöpfen können. Darüber hinaus ist augenfällig, dass die sprachliche Darstellung von Tod zugunsten von Beschreibungen des alltäglichen Lebens und der Bewohner*innen der *community* in den Hintergrund zu treten scheint, was auf die Ignoranz der Figuren anspielt.

3.1.2 Sozio-ökonomischer Aufstieg als Lebensplan: Homogenität, Angst und Ignoranz

Las viudas de los jueves (2005) wird von Kritiker*innen und Wissenschaftler*innen als »radiografía of Argentina's middle class at the turn of the century« (Griesse 2013: 57) klassifiziert. Trotzdem fokussiert die überwiegende Mehrzahl der Analysen und Interpretationen des Romans die räumliche Verortung der Handlung in einer unweit von Buenos Aires gelegenen *gated community* und ihre spezifischen sozio-ökonomischen Wirkungspotentiale auf die Figuren, statt die Figuren selbst zum Gegenstand der Untersuchung zu machen. Um den Schwerpunkt auf die Vielzahl der Figuren und ihre komplexen Modellierungen und Beziehungen auszuweiten, sollen zunächst die wichtigsten Figuren und ihre Konstellationen vorgestellt werden, die alle entweder Bewohner*innen der *gated community* sind oder dort arbeiten. Im Fokus stehen sechs Ehepaare: Virginia und Ronie Guevara mit ihrem

---

47 Auf steigende Suizidraten und Fallzahlen schwerer psychischer Erkrankungen in Krisenzeiten verweist auch *La Nación* 2002 (vgl. https://bit.ly/2TidA47).

Sohn Juani, Teresa und Tano Scaglia mit ihren Kindern Sofía und Matías, Carla und Gustavo Masotta, Lala und Martín Urovich mit ihren Kindern Ariana und Ariel, das Ehepaar Mariana und Ernesto Andrade mit den Adoptivkindern Romina[48] und Pedro sowie Carmen und Alfredo Insúa, die Eltern von Zwillingen sind. Darüber hinaus werden zahlreiche Hausangestellte eingeführt, unter ihnen Antonia und Gabina, die innerhalb der *community* zum sichtbaren Tragen von Uniformen verpflichtet sind und nicht einmal Essensreste aus der *gated community* nach draußen mitnehmen dürfen, ohne zuvor die schriftliche Erlaubnis ihrer Arbeitgeber*innen einzuholen (vgl. *Las viudas* 2005: 165).

Die Struktur der Figurenanalyse erfolgt anhand von drei Interpretationsschwerpunkten: Erstens schlage ich vor, Angst als Motivator für das Figurenhandeln zu definieren. Die Angst vor sozio-ökonomischem Abstieg, der zwangsläufig mit dem Ausschluss aus der *community* einhergeht, motiviert die Figuren zu unterschiedlichen Reaktionen, die sich als breites Spektrum zwischen der Flucht nach Miami – außerhalb der Sichtbarkeit ihrer Freunde – Leugnung und Suizid auswirken. Tano ist der Überzeugung, mit seinem fingierten Unfalltod einen Ausweg aus seiner größten Angst, dem Ausschluss seiner Familie aus der *gated community*, gefunden zu haben (vgl. *Las viudas* 2005: 305). Um diese Reaktion zu erklären, muss auf die identitätsstiftende Wirkung von Altos de la Cascada hingewiesen werden. Für die Bewohner*innen wird die *community* zum Lebensmittelpunkt, der zugleich ihre gedankliche und räumliche Abschottung von der Außenwelt markiert, auf die Raso (2010) verweist: »Los sujetos conformados por la narración en la novela de Claudia Piñeiro son sujetos sin historia, desligados del afuera y de los acontecimientos ciudadanos al que sólo acceden por referencias.« (Raso 2010: 34) Ausgehend von der Annahme, dass sich das soziale und räumliche Umfeld auf die Identität der Figuren auswirkt, ergibt sich die Furcht vor dem Ausschluss aus dieser Gemeinschaft. »El que ›no pertenece‹ parece perder su identidad como ser humano, no es captado como tal sino como categoría.« (Raso 2010: 31)[49] Die Gemeinschaft wird dabei keinesfalls heterogen konzeptualisiert, stattdessen charakterisiert Schlickers (2013) »los countries […] por la homogeneidad de sus edificios, restaurantes, barcos, dueños y estilos de vida«. Zweitens unterscheide ich die Reaktionen von weiblichen und männlichen Figuren auf die erlebte Krise und ihre Wirkungen. Während die Männer der *community* sich über Aktivität

48 Mariana Andrade ändert den Namen ihrer Adoptivtochter von Ramona in Romina, weil er ihr nicht standesgemäß erscheint.

49 Raso kündigt in ihrem Aufsatz »El edén cercado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas« (2010) an, sich den Dynamiken der Exklusion und Inklusion in *gated communities* zu widmen (vgl. Raso 2010: 26). Erstaunlicherweise konzentriert sie ihre Untersuchung jedoch ausschließlich auf räumliche und zeitliche Aspekte und schließt die Figuren als Kategorie weitestgehend aus.

definieren und ihren Stellenwert anhand von wirtschaftlichem Erfolg skalieren, sind die Frauen, mit Ausnahme von Virginia, deutlich passiver und von ihren Männern abhängig. Torres (2013) ordnet daher die Frauen von Altos de la Cascada als tatsächliche Opfer der Krise ein. »En *Las viudas de los jueves* no son las mujeres las que mueren, sino sus maridos; no obstante, las representantes del sexo femenino son representadas como las verdaderas perdedoras dentro del sistema […].« (Torres 2013) Drittens interpretiere ich die Jugendlichen Romina und Juani als Kontrastfiguren, Bezerra (2012) bezeichnet sie als »voices of resistance« (Bezerra 2012: 23), die sich der *gated community* gegenüber kritisch positionieren. Sie fühlen sich als Außenseiter und beobachten ihre Nachbarn, deren vermeintliche Perfektion sie als Fassade entlarven. »They are generally able to see beyond appearances and understand what is really going on in the community.« (Griesse 2013: 66f.) Die beiden Jugendlichen sorgen für die Aufdeckung der Todesumstände von Tano und seinen Freunden und fordern damit die Bewohner*innen zu Reaktionen heraus, die für den impliziten Leser das Potential einer kritischen Reflexion bergen. Dabei gilt es zu erwähnen, dass Romina, die nicht in die elitäre Gemeinschaft hineingeboren wurde, sondern erst durch Adoption Zugang zu ihr erhält, als maßgebliche Initiatorin der Kritik auftritt. »She has lived both inside and outside the circle, so she can understand what it means to be part of both worlds.« (Bezerra 2013: 24) Ausgelöst von Rominas und Juanis Beobachtungen und den detaillierten Beschreibungen unterschiedlicher Figuren und Erzählinstanzen nimmt auch der implizite Leser eine Beobachterrolle ein, die Torres (2013) als »voyeur capaz de traspasar todo tipo de vallas de seguridad y privacidad« bezeichnet.

Die Mitglieder der elitären Gemeinschaft definieren sich und ihre Zugehörigkeit insbesondere über die Darstellung ihrer wirtschaftlichen Prosperität, die mit Statussymbolen in Form von Konsumgütern und Markenprodukten zur Schau gestellt wird und innerhalb der *community* kompetitive Tendenzen erzeugt. »A todos nos gustaría que nuestra casa fuera la más linda. O la más grande. O la mejor construida.« (*Las viudas* 2005: 28) In *Die feinen Unterschiede* (1979)[50] untersucht Pierre

50 Bourdieu untersucht in *Die feinen Unterschiede* (1979), im gleichen Jahr erstmals auf französisch unter dem Titel *La distinction. Critique sociale du jugement* veröffentlicht, das Verhältnis zwischen sozio-ökonomischen Bedingungen und Lebensstilen. Seine Analyse bezieht er auf die französische Gesellschaft der 1960er Jahre, jedoch wird im Vorwort der deutschen Auflage auf mögliche Anschlussmöglichkeiten für andere, strukturell vergleichbare Gesellschaften hingewiesen. Ausgehend von seinen Definitionen des Habitus, des Kapitals und der Klasse kommt Bourdieu zu dem Ergebnis, dass sich Konsum und Geschmack einerseits für die Konstituierung einer Klasse identitätsstiftend auswirken. Andererseits erkennt er Konsum und Geschmack gegenüber anderen Klassen auch als Mittel zur Abgrenzung, was Bourdieu in seiner Distinktionsthese formuliert. Nach Bourdieu wird der Klassenbegriff durch ähnliche Lebensbedingungen, vergleichbaren Zugang zu Gütern und Ressourcen und die Ausbildung eines spezifischen Klassenbewusstseins, von ihm als Habitus bezeichnet, geprägt. Folglich

Bourdieu Konsum und Geschmack anhand kultureller, sozialer und ökonomischer Faktoren. In Bezug auf die *community* wird deutlich, dass sich die Tendenz zur Homogenisierung der Bewohner*innen explizit auch auf ihren Geschmack auswirkt, der einerseits zur Demonstration des eigenen Status und andererseits zur Abgrenzung nach außen eingesetzt wird.

Die identitätsstiftende Wirkung der *gated community* wird durch die Veränderungen der Figuren nach ihrem Einzug in Altos de la Cascada offensichtlich. So werden nicht nur die sozialen Kontakte deutlich begrenzt, sondern auch die Vergangenheit und die Herkunft der einzelnen Figuren scheinen irrelevant zu werden. »Se van borrando los amigos de toda vida, los lugares que antes parecían imprescindibles, algunos parientes, los recuerdos, los errores.« (*Las viudas* 2005: 30) Aus den sparsam eingesetzten Informationen zum biographischen Hintergrund der Figuren geht hervor, dass ihre Zugehörigkeit zur *gated community* von Altos de la Cascada zum Ausdruck ihres sozio-ökonomischen Aufstiegs wird. So sind Tanos Eltern Einwanderer, die sich in Argentinien mühsam eine Existenz aufgebaut haben. Seine Vergangenheit repräsentiert das Streben nach sozio-ökonomischem Aufstieg.

> »Su padre, un inmigrante que llegó a tener una fábrica metalúrgica de cierta envergadura, siempre decía: ›No consiguen trabajo los que no quieren o los que les falta capacidad‹. Y el Tano era capaz, y había estudiado muy duro, y le gustaba su trabajo. Era ingeniero industrial. Su padre lloró por primera y única vez delante de él el día que le dieron el diploma.« (*Las viudas* 2005: 173)

Laut Raso (2010) erzeugt die Erfahrung der Teilhabe am wirtschaftlichen Erfolg dieser Zeit »la consecuente construcción discursiva de un sujeto ›de éxito‹ […] un grupo de ›ganadores‹ de ese modelo [neoliberal], frente a otros que son estigmatizados como ›perdedores‹.« (Raso 2010: 27) Der 2001 plötzlich einsetzende Verlust der wirtschaftlichen Privilegien lässt erahnen, dass die Arbeitslosigkeit und der damit einhergehende drohende soziale Abstieg für Tano weit mehr bedeuten als den Auszug aus Altos de la Cascada oder den Verlust materieller Güter, sondern sein Selbstverständnis als *sujeto de éxito* maßgeblich erschüttern und zugleich auf die Bedeutung von Konsum als Zeichen des Wohlstands der argentinischen Mittelschicht hinweist, wie Griesse (2013) und Muniz (2018) bekräftigen. »En este caso en particular, se trata de un temor producto de la vulnerabilidad generada en un contexto neoliberal cuyo leitmotiv es el consumo y la exclusión.« (Muniz 2018: 567)

Carmen erkennt als einzige, dass sie im Grunde über keine ihrer Freundinnen etwas weiß. »Miró a sus costados y se dio cuenta de ninguna de las amigas que la acompañaban, de la mayoría ni siquiera conocía sus padres.« (*Las viudas* 2005:

---

vertritt er einen kultursoziologischen Klassenbegriff, der sich produktiv auf die *gated community* in *Las viudas de los jueves* (2005) anwenden lässt.

132) Mit der Leugnung der eigenen Vergangenheit geht die ausschließliche Fokussierung der Zukunft einher, was sich eindrücklich am Beispiel von Romina zeigt, über die ihre Adoptivmutter Carmen nachdenkt.

> »[Mariana] sólo quería que pasara el tiempo, que ya fuera el día siguiente, y el otro, y por fin el día en que se olvidara de quiénes habían sido sus hijos, y de dónde venían. Sobre todo la nena. Pedro era otra cosa, tenía apenas tres meses.« (*Las viudas* 2005: 46)

Innerhalb der *community* nimmt Tano bereits bei der Besichtigung seines zukünftigen Grundstücks eine besondere Stellung ein, die Virginia vor allem auf die Entschiedenheit seines Auftretens zurückführt.

> »›Quiero este terreno.‹
> Dudé un instante más, sólo un instante, porque después, como una revelación, me encontré a mí misma diciéndole: ›Dalo por hecho, este terreno va a ser tuyo.‹« (Las viudas 2005: 40)

Aus diesem ersten Aufeinandertreffen mit Tano resultiert bei Virginia der Eindruck, dass Tano alles bekommt, was er möchte. »Fue la convicción absoluta de que ese hombre parado frente a mí, el Tano Scaglia, al que acababa de conocer, obtenía siempre de la vida lo que quisiera. Y de la muerte.« (*Las viudas* 2005: 40) Sein dominantes Auftreten prägt das Männerbild in Altos de la Cascada und ist untrennbar mit Erfolg verknüpft. Mit Tanos Einzug verändern sich auch die Freundschaften der Bewohner*innen, wobei ihm in der *community* zunächst ein ebenbürtiges Gegenüber fehlt. »Finalmente, un día, cuando ya nadie lo creía posible, apareció el buen rival para el Tano Scaglia. Gustavo Masotta.« (*Las viudas* 2005: 113) Mit Gustavos Einzug wird Martín als Tanos Freund kurzerhand ausgetauscht (vgl. *Las viudas* 2005: 142). Für die übrigen Ehepaare wirkt Tano normgebend. »Una orden del Tano no se desobedecía sin consecuencias.« (*Las viudas* 2005: 141) Er setzt die Anerkennung der anderen und seine Macht gezielt für kränkende Beleidigungen ein und weitet so seinen Einfluss weiter aus.

> »El Tano, aunque contundente y firme, siempre fue un tipo medido, contenido. Si quería imponerse lo hacía en voz baja, no necesitaba gritar […] Si estaba feliz, compartía un Pomery con sus amigos, y si estaba mal los dejaba plantados. O los humillaba. Pero no se reía a las carcajadas, ni los abrazaba, ni lloraba.« (*Las viudas* 2005: 245)

Die Außenwahrnehmung von Tano macht jeden Gedanken an Misserfolg, Verlust oder Scheitern undenkbar, was erklären kann, warum er erst über ein Jahr nach seiner Kündigung von seiner Arbeitslosigkeit berichtet. Im Gegensatz zu Tano und seinen Freunden, die durch unterschiedliche Strategien ihre Arbeitslosigkeit verheimlichen, scheint Ronie Guevara sich mit seiner Situation abgefunden zu haben.

> »Desde que se había quedado sin trabajo, Ronie guardaba cierto resentimiento que afloraba en el momento menos oportuno. Ese mecanismo de adaptación social que hace que no digamos lo que no tenemos que decir, en mi marido hacía rato que fallaba.« (*Las viudas* 2005: 14)

Während die Frauen von Altos de la Cascada nicht berufstätig sind oder sich nur ausgewählten Interessen und Projekten widmen, sind die Männer allein für den finanziellen Wohlstand ihrer Familien verantwortlich. Die berufliche Trennung von Männern und Frauen setzt sich bei der Freizeitgestaltung fort. »Como todos los jueves, se habían juntado a comer y a jugar a las cartas y por tradición, desde tiempo atrás, ese día sus mujeres tenían que ir al cine.« (*Las viudas* 2005: 20) Strukturell ist das Geschlechterverhältnis von deutlichen Hierarchien und Abhängigkeitsrelationen geprägt. Grundsätzlich verfügen die Ehefrauen über ein geringes Bildungsniveau, was jedoch nicht offen kommuniziert wird und zugleich ihren Männern die intellektuelle Überlegenheit sichert. »Carla hubiera preferido ir a la capital y terminar su carrera inconclusa, arquitectura, pero Gustavo no estaba de acuerdo.« (*Las viudas* 2005: 153) Teresa verfügt nur über rudimentäre Englischkenntnisse von einigen Urlaubsreisen (vgl. *Las viudas* 2005: 129) und Carmen hat keinen Schulabschluss, was ihr ein Studium oder eine qualifizierte Berufsausbildung und folglich die Möglichkeit, alleine für ihren Lebensunterhalt aufzukommen, unmöglich macht. »Pero para cualquiera de las opciones, antes tenía que rendir las materias que le habían quedado del secundario, y como nadie sabía que no lo había terminado, ni siquiera Alfredo, era muy difícil hacerlo sin levantar sospechas.« (*Las viudas* 2005: 127) Im Gegensatz zu den übrigen Frauen ist Virginia berufstätig, wegen ihrer Geschäftstüchtigkeit mit ihrem Immobilienbüro »Mavi Guevara[51], Inmobiliaria« (*Las viudas* 2005: 106) erfolgreich und sie scheint daher nicht das Bild der *mujer country*[52] zu erfüllen, sondern vereint in sich eher vermeintlich männliche Attribute. Auch bei den donnerstäglichen Treffen der Männer ist sie bisweilen zugegen, was sie von den übrigen Ehefrauen unterscheidet. »A esa altura de la noche, las mujeres ya estábamos por un lado y los hombres por otro. Menos yo. A mí siempre me gustó picotear de distintas manos.« (*Las viudas* 2005: 54)

Die weiblichen Figuren zeichnen sich insbesondere über Äußerlichkeiten aus, wie an der detaillierten Beschreibung von Teresa bei der Besichtigung ihres Grundstücks deutlich wird. »Unos zapatos de *croco*, marrones, bajaron del auto antes que ella. Ni bien Teresa Scaglia avanzó, el taco aguja de uno de ellos se hundió en el

51 Innerhalb von Altos de la Cascada ist sie als Virginia bekannt, ihr voller Name lautet María Virginia Guevara. Die Abkürzung Mavi nutzt sie ausschließlich für ihre Tätigkeit als Maklerin und erzeugt so auch eine Distanz zwischen Privatperson, die innerhalb der *gated community* lebt, und ihrer professionellen Rolle als Maklerin (vgl. *Las viudas* 2005: 52).

52 Virginia kritisiert das Konzept der *mujer country* (vgl. *Las viudas* 2005: 38), dennoch entspricht sie mit ihrem perfekten Äußeren genau diesem Konzept.

terreno que les quería vender.« (*Las viudas* 2005: 37) Griesse (2013) betont in diesem Zusammenhang insbesondere die Relevanz des Körpers für die weiblichen Figuren. »The body as a signifier of class identity is also linked to race and ethnicity in *Las viudas de los jueves.*« (Griesse 2013: 65) Dabei zielen die dominanten weiblichen Schönheitsideale auf eine Abgrenzung zu Frauen mit niedrigem sozio-ökonomischen Status ab, der unter anderen Kriterien an der Hautfarbe festgemacht wird. So werden Frauen zu Statussymbolen ihrer Männer, deren Abhängigkeitsverhältnis sich angesichts der zunehmend angespannten wirtschaftlichen Lage zuspitzt. Besonders eindrücklich wird diese Abhängigkeit und die damit einhergehende Passivität der weiblichen Figuren bei Carla und Gustavo Masotta. »Carla era muy distinta de Gustavo. Tímida, retraída, casi temerosa de los demás.« (*Las viudas* 2005: 154) Bedingt durch ihre Rolle als Hausfrau pflegt sie kaum soziale Kontakte (vgl. *Las viudas* 2005: 153). Innerhalb der *community* sind die offensichtlichen Anzeichen der häuslichen Gewalt, unter der sie leidet, für alle sichtbar, werden jedoch nicht thematisiert, sondern ignoriert. »Parecía triste, apagada. ›Cansada‹, me contestó cuando le pregunté si se sentía bien. Pero el tapaorejas que usaba sobre los pómulos no alcanzaba a disimular del todo la carne morada.« (*Las viudas* 2005: 247) Umso erstaunlicher ist, dass Carla sich in ihrer Not mit der Bitte an Virginia wendet, für sie arbeiten zu dürfen.

> »Sin sueldo, no me importa cuándo me pagues, cuánto me pagues, ni siquiera me importa que me pagues. Podemos llegar al arreglo que quieras. Pero necesito trabajar.« Carla se sacó los anteojos y me mostró su ojo negro. ›Gustavo…‹, no terminó la frase porque otra vez se le quebró la voz.« (*Las viudas* 2005: 195)

Aus Carlas Gespräch mit Virginia lassen sich Ansätze für den Versuch einer Befreiung aus ihrer Opferrolle erkennen, jedoch wird auch deutlich, dass sie die Ehe mit Gustavo wegen ihrer finanziellen Abhängigkeit nie gefährden wird. Neben Carla ist auch Carmen Insúa Leidtragende ihres Mannes, der sie betrügt und verlässt. Als Folge missachtet sie die unausgesprochenen kollektiven Verhaltensregeln, indem sie mehrere Tage im Bett verbringt und ein Alkoholproblem entwickelt (vgl. *Las viudas* 2005: 125). Statt ihre Lebenssituation aktiv zu verändern oder gar ihren Ehemann zur Rede zu stellen, zieht sie sich zurück. Eine vergleichbare Reaktion ist auch bei Lala Urovich erkennbar, die die Augen vor der wirtschaftlichen Situation der Familie verschließt. »No se entera porque no quiere.« (*Las viudas* 2005: 189) Da ihre Kreditkarte seit mehreren Tagen nicht funktioniert, leiht sie sich kurzerhand Geld für einen kostspieligen Welpen als Geburtstagsgeschenk für ihre Tochter. Statt auf die Klärung des Problems mit der Kreditkarte zu drängen, glaubt Lala ihrem Mann, der sie beruhigt, aber nichts unternimmt. »Según Martín lo arreglan de un momento a otro, pero se pasan los días y nada.« (*Las viudas* 2005: 188)

Neben Virginia ist die einzige weibliche Figur, die aktiv Veränderungen initiiert, Carmens Hausangestellte Gabina, die deren häusliche Isolation beendet. »Ga-

bina había trabajado con ellos en los primeros años de matrimonio, una paraguaya ancha, robusta y eficiente.« (*Las viudas* 2005: 202) Im Gegensatz zu allen anderen Hausangestellten präsentiert sich Gabina öffentlich ohne Uniform und begehrt so gegen die Regeln der *community* auf (vgl. *Las viudas* 2005: 203). Das Dienstverhältnis wandelt sich in eine freundschaftliche Beziehung, in der Gabina Carmen zum Auszug aus Altos de la Cascada zu motivieren scheint. »Las mujeres se habían ido una madrugada, juntas, por la barrera automática del country.« (*Las viudas* 2005: 205)

Über ihre Berufstätigkeit hinaus markiert die Beziehung von Virginia zu ihrem Mann Ronie ein weiteres Distinktionsmerkmal der Immobilienmaklerin gegenüber den anderen weiblichen Figuren. So scheint sich das Ehepaar, dessen Beziehung durch Ronies Arbeitslosigkeit deutlich distanziert ist, langsam wieder als Paar anzunähern.

> »Quería que [Ronie] me contara algo. Nada importante, ni divertido, ni siquiera necesitaba que me dijera algo con sentido, sólo que me hablara, que hiciera la parte que le correspondía en esa charla mínima en la que se habían convertido nuestras conversaciones con el paso del tiempo [...] y eso era así desde que Ronie se había quedado sin trabajo seis años atrás.« (*Las viudas* 2005: 13)

Im Gegensatz dazu sind die Ehen der übrigen Bewohner*innen der *community* von Krisen, Heimlichkeiten, Betrug und bisweilen gar Gewalt geprägt. Das distanzierte Verhältnis der Ehepaare offenbart sich, nachdem Ronie den Witwen die Todesumstände ihrer Männer erläutert. »¿Y esto cambia en algo algo?, quiere saber la viuda del Tano. ›Ésta es la verdad‹, contesta Ronie, ›nada más que eso cambia, que ahora saben la verdad‹.« (*Las viudas* 2005: 308) Diese Ignoranz der Frauen zeugt von ihrem Egoismus und zugleich illustriert die Reaktion auch das Verhältnis der Frauen zu ihren Männern, die für sie ausschließlich die Funktion von Versorgern erfüllen.

Mit dem Einzug in die *gated community* ist für alle Figuren die Vorstellung eines Familienlebens mit Kindern und einer klaren Rollenverteilung verknüpft. »Aquel día, el de ese asado, decidieron que Altos de la Cascada era el lugar donde querrían vivir el día que tuvieran hijos. Y ahora los tenían.« (*Las viudas* 2005: 41f.) Als die Andrades bemerken, dass sie mit ihrer Kinderlosigkeit ihren eigenen Vorstellungen und Ansprüchen nicht entsprechen, entschließen sie sich zu einer Adoption, die nur durch Kontakte zu einem Richter gelingt. Bis auf Juani und Romina sind die Kinder von Altos de la Cascada abwesende Figuren, die innerhalb der *community* nur als Ausdruck von Erfolg und Perfektion ihrer Eltern fungieren. Durch ihre Herkunft und sein nicht normkonformes Verhalten weichen Romina und Juani von diesem Idealbild ab. Bei Romina macht Mariana die Andersartigkeit anhand äußerer Merkmale fest, die auf eine rassistische Haltung hinweisen. »Mariana podía imaginársela dentro de unos años, robusta y maciza como una mujer tucumana que trabajaba en la casa de su amiga.« (*Las viudas* 2005: 48) Sie versucht, Romi-

na bestmöglich an die Schönheitsideale der *community* anzupassen, gesteht sich jedoch ein, dass auch Sport, gezielte Ernährung und sogar die Namensänderung nicht ausreichen werden. »Mariana lo sabía, no había forma de solucionarlo.« (*Las viudas* 2005: 48) Die beiden Jugendlichen Romina und Juani nehmen innerhalb der Gemeinschaft eine besondere Rolle ein, weil sie als einzige vehement gegen die Normen und Verhaltensregeln ihrer sozialen Bezugsgruppe aufbegehren, was sie zu Außenseitern werden lässt. »En La Cascada Romina se siente una extraña. Juani también se siente un extraño. Por eso debe ser que se sienten tan bien el uno con el otro.« (*Las viudas* 2005: 251) Bereits als Kind wehrt sich Romina gegen die intendierte Bevormundung und den Eingriff in ihre Identität durch die Namensänderung seitens ihrer Adoptiveltern. Die Willensstärke ihrer Tochter verursacht bei Mariana eine diffuse Angst. »Como si esos ojos oscuros le pudieran mostrar lo que alguna vez vieron.« (*Las viudas* 2005: 46) Juani, der wie Romina die Privatschule El Lakeland besucht, hat dort immer wieder Ärger, beispielsweise wegen eines Aufsatzes zum Thema *Mis vecinos*, in dem Juani seine Beobachtungen des Nachbarn Fernández Luengo beschreibt (vgl. *Las viudas* 2005: 93f.). Die strukturelle Position der beiden als Außenseiter geht mit einer kritisch-distanzierten Perspektive auf die Gemeinschaft einher, in der sie leben.

Zusammenfassend ergibt sich eine Modellierung der Figuren vorrangig als Teil einer nach ökonomischen Kriterien strukturierten sozialen Bezugsgruppe, die sich insbesondere durch exkludierende Dynamiken gegenüber unterschiedlich ausgeprägter Andersartigkeit konstituiert. Diese Tendenz kommt auch in antisemitischen Haltungen zum Tragen, was die diskriminierende Bezeichnung von Juden als *Isaac* und *Judith* offenbart (vgl. *Las viudas* 2005: 146). Dabei zeigt das Beispiel der jüdischen Familie Urovich, dass die Ausgrenzungen einerseits anhand vollkommen beliebiger Kriterien erfolgt und andererseits nicht kohärent ist, so fungiert die Familie zugleich als lebender Beweis für die nicht antisemitische Haltung der Bewohner*innen. »Los Urovichs, después de tantos años, pasaron a cumplir un rol fundamental dentro del barrio: ser ese amigo judío que garantiza que no discriminamos.« (*Las viudas* 2005: 143) Die variabel-exkludierenden Dynamiken bemerkt auch Virginia, die sich plötzlich von diesen Gruppendynamiken betroffen fühlt. »No soy judía. Ni coreana. Recién cuando Juani empezó a tener problemas empecé a darme cuenta de qué se siente al ser distinto para la mirada de los demás.« (*Las viudas* 2005: 143) Romina und Juani entlarven die Scheinheiligkeit der Bewohner*innen von Altos de la Cascada und versetzen Virginia und Ronie mit der Dokumentation der Todesumstände von Tano und seinen Freunden in das Dilemma einer Entscheidungssituation.

»›¿Ir a la policía?‹, tanteó. ›No nos lo van a perdonar nunca‹, se apuró a decir Ronie. ›¿Quiénes?‹, preguntó Juani. ›Nadie‹, le contestó. ›¿nadie quiénes?‹, insistió Juani.

›Nuestros amigos, la gente que nos conoce‹, contesté yo. ›¿Tanto importa?‹, preguntó mi hijo.« (*Las viudas* 2005: 316)

Juani drängt auf eine Entscheidung seiner Eltern und fordert von ihnen eine Positionierung ein. »Hay veces en que uno sí o sí tiene que saber. Sabés aunque no quieras. Estás de un lado o del otro. No hay otra. De un lado o del otro.« (*Las viudas* 2005. 316) Eine ähnliche Wirkung erzeugt dieses Dilemma auch beim impliziten Leser, der zu einer kritischen Reflexion herausgefordert wird, zu der die Figuren aber durch ihre spezifische Modellierung als Teil einer Gemeinschaft, die ausschließlich nach sozio-ökonomischem Aufstieg und Erhalt dieses Status strebt, kaum fähig sind.

3.1.3 Verdrängendes Erzählen

Die Erzählung in *Las viudas de los jueves* (2005) setzt *in medias res* mit den Schilderungen der homodiegetischen Erzählerin Virginia Guevara ein, die von einem gewöhnlichen Donnerstagabend zu berichten beginnt. »Como todos los jueves, se habían juntado a comer y a jugar a las cartas y por tradición, desde tiempo atrás, ese día sus mujeres tenían que ir al cine.« (*Las viudas* 2005: 20) Auf diese erste zeitliche Verortung wird bereits im Titel des Romans angespielt. Rasch wird darauf verwiesen, dass der beschriebene Donnerstagabend von den regelmäßig stattfindenden donnerstäglichen Treffen abweicht. »Aunque ese jueves fuera distinto. Un jueves de septiembre de 2001. Veintisiete de septiembre de 2001.« (*Las viudas* 2005: 11) So verbringt Ronie Guevara zwar den Abend des 27.09.2001 mit seinen Freunden Tano Scaglia, Gustavo Mansotta und Martín Urovich, verlässt das Treffen jedoch vorzeitig und kehrt aufgewühlt zu Virginia zurück.

Die Anordnung der Erzählsegmente in *Las viudas de los jueves* (2005) wird von der chronologisch erzählten Rahmenhandlung dominiert. Diese setzt mit dem Treffen der Männer und Ronies Beinbruch am 27.09.2001 ein und erstreckt sich über die anschließende Behandlung und Entlassung aus dem Krankenhaus, die Beerdigung der drei Männer und das Gespräch der Guevaras mit den drei Witwen, in dem sie diese über die Todesumstände der Männer informieren. Aus dieser Chronologie resultiert der Eindruck einer wenig komplexen Zeitstruktur. Tatsächlich jedoch wird eine Differenzierung der chronologisch erzählten Rahmenhandlung und der in Analepsen aufgespannten vorzeitigen Ebenen vorgenommen, was auf eine mehrsträngige Handlungsführung hinweist, bei der eine offensichtliche Hierarchisierung in eine Haupt- und mehrere Nebenhandlungsstränge vorgenommen wird. Charakteristisch für den Haupthandlungsstrang ist das nachträgliche Erzählen im *Indefinido/Imperfecto*. So wird zu Beginn des Romans bereits vermittelt, was die Bewohner*innen erst am darauffolgenden Tag erfahren werden. »Caminó despacio, tratando de que las copas no volvieran a chocarse y sin saber lo que recién

sabríamos todos al día siguiente: que debajo de esa agua tibia, en el fondo de su pileta, se hundían los cuerpos de su marido y de sus amigos muertos.« (*Las viudas* 2005: 23) Strukturell rahmt der Haupthandlungsstrang die in Analepsen mit unterschiedlicher Reichweite erzählten Nebenhandlungsstränge, die auf der Ebene der *histoire* zeitlich alle vor dem 27.09.2001 angesiedelt sind und sich thematisch auf Beschreibungen von Altos de la Cascada und seiner Bewohner*innen beziehen. »Altos de la Cascada es el barrio donde vivimos. Todos nosotros. Primero se mudaron Ronie y Virginia Guevara, casi al mismo tiempo que los Urovichs; unos años después, el Tano, Gustavo Masotta fue de los últimos en llegar.« (*Las viudas* 2005: 25) Es kann geschlussfolgert werden, dass die in internen Analepsen aufgespannten Nebenhandlungsstränge die Entwicklung und daher die Vorgeschichte des Todes von Tano, Gustavo und Martín skizzieren.

Der sukzessive Einzug der Paare lässt erahnen, dass die Ähnlichkeit ihrer räumlichen Umgebung auch eine Homogenisierung der Erfahrungen und Erlebnisse zur Folge hat. Die Analepsen, die bis in die späten 1980er Jahre zurückreichen, erfüllen dabei maßgeblich zwei Funktionen. Zum einen fungieren sie als Mittel, um die sozial-integrative Konstitution von Altos de la Cascada als Erfahrungsgemeinschaft aufzuzeigen, was zugleich mit einer Abgrenzung der Siedlung von der Außenwelt einhergeht. Zum anderen zeigt sich, dass die Vergangenheit der 1980er und frühen 1990er Jahre für die Figuren von finanziellem Wohlstand und Sorglosigkeit geprägt war, wohingegen sich die ausbreitende Arbeitslosigkeit ab Ende der 1990er Jahre als Durchdringung der Idylle mit der Realität darstellt. Anhand ihrer temporalen Reichweite zum Tod der Freunde am 27.09.2001 lassen sich die Analepsen, mit denen die Gegenwart kontrastiert wird, zeitlich skalieren. Eine kontrastierende Wirkung entfalten auch analeptischen Erwähnungen, in denen bereits zu Beginn der Erzählung darauf angespielt wird, dass es Virginias Familie vor einigen Jahren wirtschaftlich besser ging. »Ya hacía unos años había aceptado que no podíamos pagar más personal doméstico de jornada completa, y sólo venía una mujer dos veces por semana a hacer el trabajo grueso.« (*Las viudas* 2005: 12) Aus Virginias Schilderungen wird deutlich, wann sie nach Altos de la Cascada zieht und wie sich die Wohnanlage entwickelt. »Nosotros nos mudamos a La Cascada a fines de los ochenta.« (*Las viudas* 2005: 31) Martín und Lala Urovich gehören zu den Gründungsmitgliedern der *gated community*, wenige Jahre später vermittelt Virginia als Maklerin Tano Scaglia sein Haus (vgl. *Las viudas* 2005: 35); die Ehepaare Andrade und Insúa ziehen danach ein. Erst einige Jahre nachdem sich Tano Scaglia bereits als Führungsmitglied der Gemeinschaft etabliert hat, stoßen Carla und Gustavo Masotta dazu (vgl. *Las viudas* 2005: 113). Die Analepsen, in denen der Einzug der Ehepaare beschrieben wird, erfüllen eine expositorische Funktion, beispielsweise hinsichtlich Virginias Etablierung als Immobilienmaklerin. »Se empezó a dedicar más oficialmente al negocio inmobiliario seis años después, cuando Ronie se quedó sin trabajo.« (*Las viudas* 2005: 61)

Bei der Anordnung der Erzählsegmente spielen zeitlich-punktuelle Konkretisierungen eine untergeordnete Rolle, da nicht konkrete Jahreszahlen im Fokus stehen, sondern Dekaden, die mit einem prägenden Zeitgeist verknüpft werden und so auch in der außerliterarischenWirklichkeit verortet werden können. So stehen die 1980er Jahre unter dem Einfluss des wirtschaftlichen Aufschwunges und die 2000er-Jahre werden mit Hyperinflation und den daraus resultierenden Protesten und Plünderungen verknüpft, in deren Folge der amtierende Präsident Fernando de la Rúa im Dezember 2001 vorzeitig zurücktreten und wenige Tage später den Staatsbankrott Argentiniens verkünden musste.

> »Nosotros nos mudamos a la Cascada a fines de los ochenta. Teníamos nuevo presidente. Tendríamos que haberlo tenido a partir de diciembre pero la hiperinflación y los saqueos a los supermercados hicieron que el anterior dejara el sillón antes de terminar el mandato.« (*Las viudas* 2005: 31)

Die räumliche Verortung der Handlung in dem begrenzten Mikrokosmos von Altos de la Cascada beeinflusst auch die figurale Zeitwahrnehmung der Bewohner*innen. Für die Figuren markiert das 21. Jahrhundert einen Einschnitt. Angebahnt wird die Irritation der bis dahin empfundenen Idylle mit dem Auftauchen streunender Hunde in Altos de la Cascada. »El tema de los perros cimarrones empezó a sonar a principios del 2001.« (*Las viudas* 2005: 223) Die wenigen punktuell-zeitlichen Angaben heben maßgebliche Ereignisse, wie die Nacht des 27. September 2001, hervor und werden bevorzugt bei dem Verweis auf negativ konnotierte Ereignisse eingesetzt, die eine Abgrenzung von der Normalität etablierter Routinen erzeugen und zeitlich gehäuft zu Beginn des 21. Jahrhunderts auftreten. Auffällig ist überdies, dass normabweichendes Verhalten und Ereignisse mit einer großen symbolischen Wirkung besonders häufig mittels Uhrzeitangaben markiert werden. Das wird am Beispiel von Carmen deutlich, die tagelang im Bett verbringt, nachdem ihr Mann sie verlassen hat. »Eran las once de la mañana y Carmen seguía en la cama.« (*Las viudas* 2005: 125)

Der Verweis auf die Terroranschläge auf das World Trade Center 2001 offenbart, dass Bezüge zur faktischen Wirklichkeit immer an den figuralen Erfahrungshorizont und die Zeitwahrnehmung der Figuren geknüpft werden. »Todavía seguíamos espantosos por la caída de las Torres Gemelas, y abríamos las cartas con guantes de goma por temor a encontrarnos con un polvo blanco.« (*Las viudas* 2005: 11) Angst, Bedrohung und Unsicherheit prägen für die Figuren den Zeitgeist des beginnenden 21. Jahrhunderts. Einschränkend muss erwähnt werden, dass negativ konnotierte gesellschaftliche, politische und ökonomische Entwicklungen Altos de la Cascada nur in abgeschwächter Ausprägung zu betreffen scheinen, wie an den Ereignissen des Jahres 1998 nachweisbar ist. »El año 98 fue el de los suicidios sospechosos, pero ninguno de estos hechos tuvo alguna incidencia ni en nuestras vidas ni en la de los Altos.« (*Las viudas* 2005: 105) Trotz des sparsamen Einsatzes

außerliterarischer Verweise geht von ihnen eine große kollektive Symbolwirkung aus, wie am Beispiel der Anspielung auf den 1994 verübten Bombenanschlag auf das AMIA-Gebäude, die Zentrale der jüdischen Gemeinde in Argentinien, deutlich wird. »Menos de un año después del atentado a la mutual judía, se mataba el hijo del presidente al caer de su helicóptero, explotaba Fabricaciones Militares en Río Tercero.« (*Las viudas* 2005: 62) Der implizite Leser mit profunder Kenntnis des historischen Kontextes erkennt auch die Anspielung auf die Detonationen in einer Munitionsfabrik 1995 in Río Tercero, in deren Folge sieben Zivilist*innen starben, mehrere Hundert Menschen verletzt wurden und die Stadt massiv zerstört wurde.[53] Der Hinweis auf dieses Unglück verweist auf Carlos Menem, der in den Skandal verstrickt war und greift so außerliterarisch kontrovers geführte gesellschaftliche und politische Diskurse auf. Gisela Heffes (2016) interpretiert die zurückhaltende zeitlich-historische Verortung in *Las viudas de los jueves* (2005), zusammen mit der vermeintlich idyllischen Modellierung von Altos de la Cascada als Merkmal einer Utopie.

> »El mundo de la utopía es, por lo general, un mundo cerrado, un universo pequeño regido por leyes propias que, muchas veces, escapan de lo real. Y junto a este rasgo peculiar, otro que cabe mencionar es la acronía, es decir, la ausencia de factores temporales, los que se conjugan con la falta de dimensión histórica. Esta característica es evidente en *Las viudas de los jueves* cuando Virginia se remonta a ese momento inicial, su llegada, suerte de mito de origen.« (Heffes 2016: 122)

Einschränkend muss angemerkt werden, dass der idyllische Eindruck von Altos de la Cascada bereits zu Beginn der Erzählung mit der Erwähnung des Todes der Männer erschüttert wird und überdies das Leben in *gated communities* in Lateinamerika der gesellschaftlichen Realität des Mittelstands entspricht, daher überzeugt mich Heffes Einordnung von Altos de la Cascada als Utopie nicht vollständig.[54]

Die Gründung und Entwicklung von Altos de la Cascada prägt den Erfahrungshorizont und begrenzt das Zeitempfinden der Figuren auf einen kleinen und wenig repräsentativen Teil von Buenos Aires.

---

53 Die Explosionen sorgten für mediale Aufmerksamkeit, da sie in Zusammenhang mit der Verschleierung illegaler Waffenexporte nach Kroatien und Ecuador in der Zeit von 1991 und 1995 standen. Carlos Menem verkündete bereits vor Beginn der Ermittlungen des Tathergangs, es handele sich um einen Unfall, was sich im Laufe der bis 2011 andauernden Ermittlungen als falsch herausstellte. Bewiesen wurde stattdessen, dass die Explosionen geplant waren, um mögliche Beweismittel zu vernichten (vgl. Meyer 2020).

54 In Kapitel 3.1.5 analysiere und interpretiere ich die Funktionen der räumlichen Verortung umfassend und gehe dabei auch auf verschiedene Raumkonzepte ein.

> »El uno a uno[55] había reactivado el mercado. Yo no entendía bien por qué, si los terrenos valían cada vez más en dólares; nunca entendí demasiado de variables económicas y efectos cruzados, pero la gente que podía invertir estaba contenta, y yo también.« (*Las viudas* 2005: 51)

Als Immobilienmaklerin dokumentiert Virginia wirtschaftliche Veränderungen und die für sie spürbaren Erruptionen des Immobiliensektors in einem Heft.

> »Junio de 2001, los Urovich dejan Altos de la Cascada, ›Efecto XX‹ a bautizar‹ […] ›1994, Efecto Tequila, venden sus casas Salaberry, Augueda y Tempone, los tres dueños de financieras del microcentro‹ […] ›1997, crisis asiática. Caen Juan Manuel Martínez y Julio Campinella‹ […] ›1998, Efecto Vodka‹. Y dos páginas más adelante, ›1999, Efecto Caipirinha‹« (*Las viudas* 2005: 267ff.)

So wird Virginias Stellung als Chronistin von Altos de la Cascada angebahnt, zugleich betont sie, nicht alle Zusammenhänge umfassend verstehen zu können und beurteilt folglich kollektive Wirkungen ausschließlich bezogen auf ihren subjektiven Erfahrungshorizont. Dieser Eindruck verstärkt sich durch ihre Aufzeichnungen über die Jahre 1994, 1997, 1998, 1999 und 2001, in denen sich der Immobilienmarkt der *gated community* jeweils maßgeblich verändert (vgl. *Las viudas* 2005: 267ff.). Aus ihren Notizen wird deutlich, dass die biographische Vergangenheit der Bewohner*innen vor ihrem Einzug in die luxuriöse Gemeinschaft kaum thematisiert wird. Das hat zur Folge, dass die Figuren nicht in ihrer Individualität, sondern als funktionale Vertreter*innen der aufstrebenden Mittelschicht modelliert sind. »El ingreso a La Cascada produce cierto mágico olvido del pasado.« (*Las viudas* 2005: 30) Die wenigen Analepsen, die sich auf die Vergangenheit der Figuren beziehen, zeigen vorrangig deren sozio-ökonomischen Aufstieg auf. Das auffällige Verschweigen der eigenen Vergangenheit zu Gunsten eines Strebens nach einer wirtschaftlich prosperierenden Zukunft, die von der eigenen Vergangenheit abgekoppelt zu sein scheint, erinnert an die zeitgleich vollzogene politische Schlussstrichmentalität gegenüber der letzten Militärdiktatur Argentiniens (1976-1983) der Regierung Menems.[56]

---

55 Das vom 01.01.1992 bis zum 06.01.2002 geltende Gesetz *Ley de Convertibilidad del Austral*, nach dem die Umstellung der argentinischen Landeswährung zum 01.01.1992 von Austral auf den argentinischen Peso im Sinne einer Peso-Dollar-Parität abgesichert wurde, wird umgangssprachlich als *El uno a uno* bezeichnet.

56 Die Schlussstrichmentalität zeigt sich beispielsweise in der Begnadigung verurteilter Militärs. Die erneute Konstituierung von Wahrheitsprozessen erfolgte in Argentinien erst zögerlich und die juristische Aufarbeitung setzte erst 1998 ein. Zur Übersicht über den diachronen Umgang mit den Folgen der Diktatur verweise ich auf ein Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung zur Vergangenheitspolitik in Chile, Uruguay und Argentinien (vgl. Fuchs; Nolte 2006).

Die Analyse der frequentiellen Zeitbehandlungsverfahren zeigt, dass sich thematische Isotopien ergeben, die ich zu repetitiv erzählten Handlungssequenzen zusammenfasse, um nachzuweisen, dass sie sich von dem dominierenden singulativen oder iterativen Erzählen unterscheiden. Thematisch beziehen sich die repetitiv erzählten Segmente vorrangig auf die Repräsentation von Tod, die bereits hinreichend analysiert und interpretiert wurden, und das Motiv der Arbeitslosigkeit. Martín Urovich, Ronie Guevara, Gustavo Masotta und Tano Scaglia verlieren ihren Arbeitsplatz, was sich auf ihr Familienleben und ihre psychische Verfassung auswirkt. »Ronie argumentaba que hablábamos poco porque pasábamos demasiado tiempo juntos, que no podía haber mucho que contar (…) y eso era así desde que Ronie se había quedado sin trabajo seis años atrás.« (*Las viudas* 2005: 13) Es wird gezeigt, dass der Verlust des Arbeitsplatzes keinesfalls als individuelle Erfahrung einzuordnen ist, sondern es sich um ein gesellschaftliches Phänomen handelt, das jedoch innerhalb von Altos de la Cascada entweder verschwiegen oder in seiner Tragweite kaum erkannt wird. »El Tano se quedó con el auto como parte del arreglo de desvinculación de Troost, la aseguradora holandesa para la que había trabajado desde enero del 91, hasta ese día, esa tarde de fines del verano del 2000.« (*Las viudas* 2005: 171) Die Kündigung verschweigt er seiner Familie, stattdessen geht er seinem Alltag nach, als habe sich nichts verändert. »Los chicos subieron al Land Rover. El Tano los dejó de pasada en el colegio y siguió para la oficina. Como todas las mañanas.« (*Las viudas* 2005: 210) Erst ein Jahr nach der Kündigung spricht er mit seinem Freund Alfredo und ist sich dennoch der Tragweite und Endgültigkeit seiner Kündigung noch immer nicht bewusst:

> »›¿Cómo anda Troost, Tano?‹ Y al Tano ya casi no le molestaba la pregunta. Había pasado más de un año desde su despido, y el Tano había armado la cosa lo suficientemente bien como para saber qué contestar. ›Bien, supongo…‹ ›¿Cómo supongo?‹ ›Estoy afuera, trabajo con ellos pero no estoy más en relación de dependencia….‹« (*Las viudas* 2005: 256)

Statt sich aktiv mit der krisenhaften Gegenwart zu konfrontieren und Entwicklungen der Vergangenheit in kausalen Zusammenhang mit der gegenwärtigen Situation zu bringen, scheinen sich die Figuren von der erlebten Gegenwart abzuwenden und ihr Handeln ausschließlich auf die Zukunft auszurichten, die als logisches Kontinuum und einzige Folge aus dem erlebten sozio-ökonomischen Aufstieg konstituiert wird. Auch Lala, die von Martíns Arbeitslosigkeit direkt betroffen ist, erkennt das Ausmaß der Folgen nicht.

> »Llegó el otoño pero no las inversiones ni el empleo, y Martín seguía sin conseguir trabajo. Lala casi llorando, se lo dijo a Teresa una tarde en que había ido con sus peones a sacar plantas marchitas de su cantero. ›No lo aguanto más, ¿sabés lo que

es tenerlo metido todo el día en casa?‹ Teresa entendía, pero sabía que todo iba a ser peor si además el pasto se ponía amarillo.« (*Las viudas* 2005: 178)

Erst als Tano nach einem Jahr sein Büro räumen muss, wird ihm bewusst, dass sein Leben nicht wie bislang weitergehen kann. »Quince meses. En quince meses, al mismo ritmo de gastos, empezarían a tener problemas.« (*Las viudas* 2005: 280) Eingeleitet mit dem Auftauchen streunender Hunde und dem Verweis auf die Terroranschläge des 11. September 2001 dringt die Endzeitstimmung nun auch direkt in den Erfahrungshorizont der Bewohner*innen von Altos de la Cascada ein. »Volvió a hacer la cuenta: quince meses. Tal vez menos si los bonos seguían bajando y no se atrevía a venderlos. Quince.« (*Las viudas* 2005: 281) Die repetitiv erwähnte Zahl von fünfzehn Monaten symbolisiert das Ende der Normalität. »Un año y medio. Quince meses. Quinientos mil dólares.« (*Las viudas* 2005: 282)

Strukturell ist nachweisbar, dass auch das Motiv des Beobachtens in diversen figuralen Anbindungen und thematischen Ausprägungen repetitiv erwähnt wird.[57] Daher schlage ich vor, beobachtendes Erzählen als narrative Strategie zu bezeichnen, die insbesondere in Bezug auf die Todesfälle in der Rahmenhandlung, jedoch auch in den eingeschobenen Analepsen eingesetzt wird.[58] So blickt Ronie am 27.09.2001 von seiner Dachterrasse auf das Grundstück der Scaglias und wird so zum Zeugen des Todes seiner Freunde (vgl. *Las viudas* 2005: 14). Nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus begibt er sich erneut auf die Terrasse. »Ronie estaba en la terraza, agarrado de la baranda, con la pierna enyesada en el aire, agitado por el esfuerzo de haber subido saltando sobre la pierna sana. Miraba la pileta de los Scaglia.« (*Las viudas* 2005: 301) So wird die zeitliche Kohärenz der Rahmenhandlung gestärkt. In beiden Zitaten vermittelt Virginia als homodiegetische Erzählerin, dass sie wiederum ihren Mann bei seinen Beobachtungen des Gartens der Scaglias betrachtet. Juani und Romina beobachten am Abend des 27.09.2001 ebenfalls das Grundstück der Scaglias und filmen die Vorkommnisse. »Estaba filmada [la escena] desde arriba como si quien llevara la cámara se hubiera trepado a algún lugar.« (*Las viudas* 2005: 314)

Bei der Analyse der durativen Zeitbehandlungsverfahren fällt auf, dass wiederkehrend detailliert die räumliche Umgebung von Altos de la Cascada als Hand-

57 Dabei muss angemerkt werden, dass die einzelnen nachfolgend angeführten konkreten Szenen der Beobachtung selbst keinesfalls repetitiv erzählt werden, sondern sich diese These erst aus ihrer Zusammenfassung zu Handlungssequenzen ergibt.

58 Gabriela Muniz weist in »Nuevos miedos en la literatura policial de Chile y Argentina« (2018) darauf hin, dass durch die Modellierung der Figuren in Piñeiros Romanen typischerweise die strafrechtliche Ermittlung von Verbrechen zugunsten des Beobachtens in den Hintergrund tritt (vgl. Muniz 2018: 572). In Kapitel 3.1.4 gehe ich ausführlich auf meinen Vorschlag ein, beobachtendes Erzählen in *Las viudas de los jueves* (2005) als strukturelle narrative Strategie zu modellieren und vertiefe dazu insbesondere die Relevanz der Beobachtungsperspektive.

lungsort beschrieben wird, was beim impliziten Leser den Eindruck von Zeitdehnung erzeugt, der die Rahmenhandlung pausieren lässt.

> »Las casas se separan una de otras con cerco vivo. O sea, arbustos. No cualquier arbusto. Ya no están de moda ni la ligustrina, ni las campanillas violetas de otra época, típicas de los ferrocarriles. No hay cercos rectos, cortados con prolijidad semejando paredes verdes. Mucho menos arbustos redondeados. Los cercos se cortan desparejos, como desechados, para que parezcan naturales, aunque el corte haya sido meticulosamente estudiado. A la vista parecía que esas plantas fueran más bien un accidente geográfico casual entre vecinos que una barrera puesta a propósito, para marcar un límite.« (*Las viudas* 2005: 26)

Durch minutiöse Beschreibungen der Umgebung wird Altos de la Cascada als atmosphärischer Ort aufgebaut, der als scheinbar perfekte Kulisse für das sorgenfreie Leben der wohlhabenden oberen Mittelschicht fungiert. Auffällig ist, dass Erzählsegmente, die sich thematisch auf die Vorbereitungen der Männer ihres Suizids und seiner Folgen beziehen, zeitdeckend erzählt werden. Diese Segmente sind zugleich besonders bedeutungstragend für die Rekonstruktion der Ebene der *histoire*. So wird beim impliziten Leser der Eindruck unmittelbaren Erlebens erzeugt, was eine spannungssteigernde Wirkung entfaltet. Das zeigt sich bei der Beschreibung der Situation, die Teresa Scaglia in der Nacht auf den 28.09.2001 in ihrem Haus vorfindet.

> »Bajó, pasó por el living y verificó que lo que había visto desde su balcón eran toallas y remeras. Pero no había luz en la pileta y le costó distinguirlo [...] Intentó prender la luz, pero en ese sector estaba cortada, como si hubiera saltado el disyuntor, pensó, y luego supo que no había sido el disyuntor sino la llave térmica.« (*Las viudas* 2005: 22)

Aus der Schilderung ergibt sich für den impliziten Leser ein annähernd filmisches Bild. Auch die Beschreibung der filmischen Dokumentation des letzten donnerstäglichen Treffens, aus der hervorgeht, dass es sich bei dem Tod von Tano, Gustavo und Martín nicht nur um einen gemeinsamen Suizid, sondern im Fall von Gustavo sogar um Mord handelt, wird zeitdeckend erzählt. Im Laufe der genauen Beschreibungen des besagten Abends steigert sich das Erzähltempo deutlich.

> »Movía [Gustavo] su cuerpo arriba y abajo al compás de los suspiros entrecortados. Entonces el Tano se le colgó del cuello, lo tiró a la pileta, e inmediatamente, casi como parte de un mismo movimiento, empujó el alargue del equipo con la palmeta [...] Gustavo asomó en la superficie a pesar de que el Tano intentaba sumergirle la cabeza adentro con su mano libre. Pero Gustavo era más fuerte y más joven que el Tano y pudo deshacerse de él otra vez, y tratar de llegar al borde. Se agarró del borde. Fue tarde, no alcanzó a salir. El Tano, con la otra mano, la que no

> había tirado a Gustavo ni había sostenido su cabeza dentro del agua, sumergía la punta del alargue vacío junto a él para que la electricidad inundara el agua.« (*Las viudas* 2005: 315)

Neben dem temporalen Marker *inmediatamente* bewirkt vor allem der gehäufte Gebrauch von Verben diesen Eindruck einer gesteigerten Erzählgeschwindigkeit.

Es ist gezeigt worden, dass sich die temporale Verortung der Ereignisse in *Las viudas de los jueves* (2005) insbesondere auf das Jahr 2001 fokussiert, die als Höhepunkt einer Entwicklung klassifiziert werden, die bis in die 1980er Jahre zurückreicht. Dabei werden außerliterarisch referenzialisierbare Ereignisse wie die Anschläge vom 11. September 2001 und die argentinische Wirtschaftskrise 2001 vornehmlich eingesetzt, um das beginnende 21. Jahrhundert mit einer bis dahin unbekannten Bedrohungslage zu verknüpfen. Das offene Ende der Erzählung, das trotzdem auf eine nicht weiter beschriebene Zukunft ausgerichtet zu sein scheint, impliziert eine prognostische Aussage bezüglich der gesellschaftlichen Entwicklungen Argentiniens. Gesamtgesellschaftlichen Dynamiken werden von den Bewohner*innen der *gated community* ebenso verdrängt wie ihre eigene Vergangenheit, sodass der implizite Leser nur über spärliche Informationen der Figuren verfügt. Das repetitiv beschriebene Beobachten wird zum Leitmotiv des Romans, das mit nachträglich-rückblickendem Erzählen und folglich zeitlichem Abstand zu den erzählten Ereignissen verknüpft wird, was beim impliziten Leser den Eindruck von emotionaler Distanz evoziert. Die Wirkungspotentiale der narrativen Zeitbehandlungsverfahren fasse ich unter dem Terminus des verdrängenden Erzählens zusammen.

3.1.4 Stimmen aus dem Inneren

Bevor die Erzählung einsetzt, stellen zwei paratextuelle Epigrafe thematisch einen Bezug zum Mittelstand her, zu dem die überwiegende Mehrheit der Figuren in *Las viudas de los jueves* (2005) gehört. Das erste Zitat stammt aus dem 1944 uraufgeführten Theaterstück *El zoo de cristal* des US-amerikanischen Autors Tennessee Williams.

> »*La época en que transcurre la acción es el lejano período en que la enorme clase media de los Estados Unidos se matriculaba en una escuela para ciegos.*« [Herv. i. O.]

Verbunden mit der aufstrebenden argentinischen Mittelschicht gewinnt die Blindheit an Bedeutung, die im Sinne einer Haltung der Ignoranz und Verdrängung als ideologisch-normative Perspektive einer gesellschaftlichen Gruppe angesichts sozio-ökonomischer Realitäten zu verstehen ist. Das zweite Epigraf ist aus dem 1988 uraufgeführten Theaterstück *Bajo un manto de estrellas* des Argentiniers Ma-

nuel Puig entnommen und führt das Personal als konstituierendes Element der bürgerlichen Mittelschicht ein.

> »*Sin servidumbre no hay tragedia posible, sólo un sórdido drama burgués. Mientras lavas tu propia taza y vacías los ceniceros las pasiones pierden fuerza*.« [Herv. i. O.]

Die strukturelle Unsichtbarkeit der Angestellten von Altos de la Cascada auf narrativer Ebene lässt Rückschlüsse über ihre Bedeutung für die Bewohner*innen und auch über die Perspektive zu, aus der dem impliziten Leser das Leben innerhalb der *gated community* vermittelt wird.

Die 48 alternierend angeordneten und mit stetigen Zeitsprüngen einhergehenden Kapitel sind von der Vermittlung durch unterschiedliche Erzählinstanzen und Fokalisierungen geprägt. Bezerra (2012) interpretiert die wechselnden Erzählinstanzen als Fragmentation der Erzählperspektive, die jedoch wegen ihrer Zugehörigkeiten zu der *gated community* ihren exkludierenden Charakter nach außen betont.

> »Such a tone is further emphasized by the fragmentation of the point of view. This narrative technique gives us an insider's view of life in the gated community from differing perspectives […] It also enhances the idea of enclosure that the gated community represents, since we need insiders to tell us what happens.« (Bezerra 2012: 20)

Die Erzählung setzt mit der extradiegetisch vermittelten Rahmenhandlung ein, in der Virginia als homodiegetische Erzählerin mit interner Fokalisierung den Abend des 27.09.2001 beschreibt. »Abrí la heladera, y me quedé así, descansando con la mano apoyada en la manija, frente a esa luz fría que iluminaba los estantes, con la mente en blanco y la mirada inútil.« (*Las viudas* 2005: 11) An besagtem Donnerstagabend kehrt Ronie erstaunlich früh von seinem Treffen bei Tano Scaglia zurück und Virginia spürt, dass er ihr etwas verheimlicht. »Supe que me ocultaba algo, lo que apretaba en esa boca para que no saliera.« (*Las viudas* 2005: 16) Neben expositorischen Anspielungen auf ihre wirtschaftliche Situation, ihren Familienstatus und eine räumlich-zeitliche Einordnung erzählt Virginia rückblickend und streut Hinweise ein, die die Rezeption des impliziten Lesers ähnlich einer bösen Vorahnung lenken. Eine ähnliche Wirkung erzeugt ihre nächtliche Beobachtung von Juani und Romina, die sie jedoch erst einordnen kann, nachdem sie das Video gesehen hat, das die Ereignisse im Haus der Scaglias dokumentiert. »Ni siquiera me detuve cuando vi cruzar por una calle transversal a Juani a toda velocidad corriendo descalzo. Detrás de él, Romina. Como huyendo de algo, esos dos siempre huyendo de algo, pensé.« (*Las viudas* 2005: 18) Die Rahmenhandlung wird ab Kapitel 43 fortgesetzt. Neben Virginia, die als homodiegetische Erzählerin von Ronies Entlassung aus dem Krankenhaus, ihrer Konfrontation mit dem Beweisvideo und dem anschließenden Verlassen der *gated community* berichtet, beschreibt eine he-

terodiegetische Erzählinstanz Ronies Teilnahme an der Beerdigung seiner Freunde und seine Konfrontation der Witwen mit den Todesumständen ihrer Männer. Die Beschreibung der Beerdigung selbst erfolgt von einem Mitglied der *community* als homodiegetischer Erzähler. Folglich ergibt sich eine Vielzahl homodiegetischer und heterodiegetischer Erzählinstanzen auf extradiegetischer Ebene.

Eine ähnliche Stimmenvielfalt kennzeichnet auch die in unterschiedlichen Zeitstufen der Vergangenheit angesiedelten Kapitel der Binnenerzählung, in denen mehrere intradiegetisch verortete Erzähler die Entwicklung von Altos de la Cascada ab den 1980er Jahren schildern. Raso (2010) erkennt in der Mehrzahl dieser intradiegetischen Erzähler weibliche Mitglieder von Altos de la Cascada. »El relato cambia de narrador en cada capítulo, pero las que narran son, casi siempre, mujeres. Mujeres de hombres con una misma y única obsesión: mejorar y mantener el nivel de vida, costase lo que costase.« (Raso 2010: 29) Da jedoch nur Virginia als homodiegetische Erzählerin in der ersten Person Singular berichtet und die übrigen Erzähler nicht namentlich spezifiziert sind, ist Rasos Interpretation textuell nicht eindeutig nachweisbar. Als Indiz für Rasos (2010) These der weiblichen Erzählinstanzen spricht indes die fast vollständige Trennung von Männern und Frauen innerhalb der *gated community*. So verbringen die Bewohner*innen ihre Freizeit selten als Paare, sondern in geschlechtshomogenen Gruppen; die Männern beim Tennis und die Frauen bei einem Malkurs. Ich schlage vor, Rasos These so zu modellieren, dass sie nicht auf die Vermittlungsinstanz, sondern auf die thematischen Ebene abzielt, denn in jedem Kapitel wird ein anderes Paar oder eine andere Figur fokussiert, mehrheitlich die Frauen von Altos de la Cascada.

Im Gegensatz zu allen anderen Bewohner*innen der *gated community* stellt sich Virginia selbst vor (vgl. *Las viudas* 2005: 31). Die Selbstdarstellung wird in einem späteren Kapitel von einer weiteren intra-homodiegetischen Erzählinstanz in externer Fokalisierung ergänzt, die von Virginias ersten Jahren in Altos de la Cascada berichtet. »Los primeros años en Altos de la Cascada Virginia se dedicó a criar a Juani y a disfrutar del deporte, de las caminatas bajo los árboles, de las nuevas amistades. Era una más de nosotros.« (*Las viudas* 2005: 61) Die Vorstellung der übrigen Ehepaare erfolgt von zwei Erzählinstanzen: Eine intra-heterodiegetische Erzählinstanz mit interner Fokalisierung beschreibt die Ankunft von Mariana und Ernesto Andrades in der *gated community.* »El auto se detuvo frente a la barrera. Ernesto bajó la ventanilla, pasó por primera vez la tarjeta electrónica por el visor, y la barrera se levantó.« (*Las viudas* 2005: 41) Der Einzug von Tano Scaglia und später auch Gustavo Masotta wird von Virginia als intra-homodiegetische Erzählerin mit interner Fokalisierung beschrieben. »Finalmente un día, cuando ya nadie lo creía posible, apareció el buen rival para el Tano Scaglia. Gustavo Masotta. Estacionó frente a mi local recién estrenado en diagonal a la entrada de La Cascada.« (*Las viudas* 2005: 113) Aus Virginias Beobachtungen wird deutlich, dass sie die neuen Bewohnerinnen immer auch an sie selbst erinnern, beispielsweise als sie Teresa

in ihren hochhackigen Schuhen im Rasen versinken sieht. »La primera vez que me hundí en La Cascada, me saqué los zapatos y terminé recorriendo el terreno en *panty* de seda. Éramos jóvenes, y Ronie se reía; los dos nos reíamos.« (*Las viudas* 2005: 38) Bei den Beschreibungen der Mitglieder der *community* entfalten die multiplen internen Fokalisierungen, die vorrangig an weibliche Figuren gebunden sind, den Eindruck einer Nullfokalisierung. Als Ergebnis dieser variablen intern-weiblichen Fokalisierungen entsteht für den impliziten Leser der Eindruck, die Gedanken der jeweiligen Frauen nachvollziehen und hinter ihre Fassade aus perfektem Aussehen, repräsentativer Freizeitgestaltung und Konsum schauen zu können. Das wird besonders bei der Beschreibung von Carlas Besuch eines Malkurses mit anschließender Vernissage deutlich, geschildert von einer intra-heterodiegetischen Erzählinstanz. »Carla entendió y volvió a sus rayas. Se quedó mirándolas. Se preguntó qué serían, y por qué le salían eso de adentro, y no pies y manos envueltos en nubes. No sabía siquiera si lo que pintaba tenía algún valor estético.« (*Las viudas* 2005: 156)

Die identitätsstiftende Wirkung des Raumes geht einher mit einer exkludierenden Haltung gegenüber jeglicher Form der fremden Andersartigkeit. Diese ablehnende Positionierung spiegelt sich auch in der Auswahl der Erzählinstanzen, wie Raso (2010) betont.

> »Otros excluidos aparecen, no como narradores, sino a través del uso del estilo directo. Nos referimos a Ramona (Romina, adoptada gracias a los trámites de una juez influyente), o Juani, incluido dentro de la lista de los ›chicos en riesgo‹ del elitista colegio Lakeland.« (Raso 2010: 33)

So berichtet ein heterodiegetischer Erzähler mit interner Fokalisierung von Rominas Ankunft vor dem Haus der Familie Andrade.

> »Habría salido del auto a correr por el pasto que parecía una alfombra, pero no podía, no sabía cómo sacarse el cinturón de seguridad. Lo intentó, pero no pudo, y tuvo miedo de que se rompiera y alguien le terminara pegando, ya no quería que nadie le pegara.« (*Las viudas* 2005: 44)

Die Jugendlichen Romina und Juani, die sich durch ihre kritische Perspektive deutlich von den übrigen Bewohner*innen der *community* unterscheiden, kommen nur in kurzen Fragmenten in direkter Figurenrede zu Wort.

> »›somos nosotros dos‹, dice Juani señalando a dos puntos, ›detrás de la pared‹. ›¿Detrás o frente a la pared?‹, dice ella. ›Es lo mismo.‹ ›No, no es lo mismo, ¿viste ese dibujo que te muestran y tenés que decir si ves una mujer vieja o una mujer joven?‹ ›Sí, yo vi la joven‹, dice él. ›La pared de La Cascada es lo mismo«, dice Romina y recorre el círculo con la rama.« (*Las viudas* 2005: 184)

Einerseits erfolgt so eine Begrenzung der Erzählperspektive, andererseits entfalten die Reflexionen der Jugendlichen in den prägnanten kurzen Dialogen eine besonders eindrückliche Wirkung, die sich deutlich von den Perspektiven der Erzähler unterscheidet. Ebensowenig durch eine eigene Erzählstimme repräsentiert werden die zahlreichen Angestellten von Altos de la Cascada. Im Gegensatz zu Romina und Juani bezieht sich ihre Figurenrede jedoch lediglich auf ihre täglichen Aufgaben und der implizite Leser erfährt kaum etwas über ihre biographischen Hintergründe oder gar über ihre Einstellungen zu den Bewohner*innen und ihre Haltung zu *gated communities* insgesamt. Die Unterrepräsentation der Angestellten wird als Sprachlosigkeit dargestellt, die besonders eindrücklich am Beispiel von Luisito wird, der sich als Weihnachtsmann verkleidet, um die Kinder von Altos de la Cascada zu überraschen. Dafür nimmt er in Kauf, dass sein eigener Sohn den Weihnachtsabend ohne ihn verbringen muss. Der heterodiegetische Erzähler vermittelt das Aufeinandertreffen von Luisito und Matías, dem Sohn der Familie Scaglia, nach dem Ende seines Auftritts.

> »Luisito, ya cambiado, se iba para su casa y lo atrajeron las luces de colores, se detuvo un minuto a mirar, total cuando llegaran sus hijos ya iban a estar dormidos. Casi pisa a Matías, sentado debajo del eucalipto. Se quedaron un instante así, uno pegado y otro en el piso. ›¿Querés?‹, le preguntó Matías, extendiendo el porro. Luisito no contestó, pero agarró el cigarrillo encendido y dio una pitada profunda.« (*Las viudas* 2005: 169)

Ähnliche Darstellungsmodi werden in Bezug auf einen *caddie* eingesetzt, der eine tote Ente aus Altos de la Cascada schmuggeln wollte. »Una vez encontraron un caddie tirando un pato muerto del otro lado del alambrado, donde lo esperaba una mujer. Dijo que lo mató accidentalmente de un pelotazo al tirar una salida del hoyo 4. Pero nadie le creyó.« (*Las viudas* 2005: 84) Statt seine Rechtfertigung oder eine mögliche Erklärung in direkter wörtlicher Rede wiederzugeben, liegt der Fokus auf der Reaktion der Bewohner*innen der *community*, die seinen Worten nicht glauben. Ein drittes Beispiel ist Antonia, die Hausangestellte der Andrades, die sich nur in direkten Fragen zu ihren Tätigkeiten an Mariana wendet.

> »Antonia inspeccionó el pequeño agujero debajo de la axila. ›¿Quiere que trate de zurcirla?‹, dijo con timidez. Mariana la miró. ›¿Alguna vez me viste usar algo zurcido?‹ Antonia salió y fue al lavadero. Estaba contenta. Cuando Mariana dejaba de usar alguna ropa se la regalaba, y esa remera era mucho más de lo que hubiera soñado regalarle a su hija el próximo cumpleaños.« (*Las viudas* 2005: 68)

Da die Angestellten selbst als Erzähler nicht zu Wort kommen, beschränkt sich die Polyphonie auf Ebene der narrativen Instanz vornehmlich auf die Ähnlichkeit der Schilderungen, die ich als Innenperspektive zusammenfasse.

In *Las viudas de los jueves* (2005) können zwei unterschiedliche Ausprägungen von Perspektive unterschieden werden: Zum einen bezogen auf die überwiegende Mehrheit der Erzählstimmen, die Teil der *gated community* sind und dem impliziten Leser so eine scheinbar homogene Innenperspektive vermitteln. Zum anderen erlangt die Perspektive in Bezug auf das Motiv des Beobachtens in Altos de la Cascada große Relevanz, was sich insbesondere anhand von drei Textpassagen nachweisen lässt. Zunächst beobachtet Ronie von seiner Dachterrasse aus die Ereignisse des Abends des 27.09.2001 im Garten der Familie Scaglia, nachdem er das Treffen mit seinen Freunden vorzeitig verlassen hat.

> »Se levantó y acomodó la reposera más cerca de la baranda, casi dándome la espalda. No fue un desaire sino la actitud de un espectador que está buscando el mejor lugar desde donde ver un escenario. Nuestra casa está ubicada en diagonal a la de los Scaglia, enfrentada, con dos o tres casas de por medio, pero como la nuestra es más alta, y a pesar de los álamos de los Iturria que entorpecían la visión, desde esa ubicación se podían ver los techos, el parque y la pileta casi en su totalidad.« (*Las viudas* 2005: 14)

Die räumliche Entfernung von Ronies Position als Beobachter der Ereignisse erzeugt eine ähnliche Wirkung wie der zeitliche Abstand, mit dem Virginia als homodiegetische Erzählerin berichtet, wie sie ihren Mann an besagtem Abend erlebt. Dabei spielt bei Ronie seine höhergelegte Perspektive, von der er den gemeinschaftlichen Suizid seiner Freunde beobachtet, eine besondere Rolle. In der Rahmenerzählung beschreibt Virginia als extra-homodiegetische Erzählerin, dass Ronie sich nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus erneut auf die Dachterrasse zurückzieht (vgl. *Las viudas* 2005: 301). Diese Vogelperspektive kommt auch bei der filmischen Dokumentation des abendlichen Treffens der Männer am 27.09.2001 von Romina und Juani zum Tragen. »Estaba filmada desde arriba, como si quien llevara la cámara se hubiera trepado a algún lugar. ›Nos subimos a los árboles‹, dijo Juani, y entonces me di cuenta de que esas sombras que molestaban eran hojas.« (*Las viudas* 2005: 314) Raso (2010) interpretiert die Kamera als Ausdruck der Glaubwürdigkeit innerhalb des Romans. »La filmadora sirve, a nuestro entender, como estrategia de verosimilitud dentro de una narración que juega con el ser y el parecer.« (Raso 2010: 33) Die Konfrontation mit dem Video als objektives Beweismittel erzeugt bei Virginia einen unbestimmten Handlungsdruck. Die eingenommene Vogelperspektive verweist auf eine implizit moralische Bewertung der übrigen Bewohnern*innen, die maßgeblich durch Juani und Romina angeregt wird.

Strukturell dominiert in *Las viudas de los jueves* (2005) die Erzählerrede, lediglich in zwei Kapiteln wird mehrheitlich die direkte Figurenrede eingesetzt. In Kapitel 29 tauscht sich die Familie Guevara über Juanis Vermerk auf der internen Liste der Drogenkonsument*innen von Altos de la Cascada aus (vgl. *Las viudas* 2005: 207f.). In Kapitel 47 setzt Ronie die drei Witwen von Tano, Martín und Gustavo über

die Ereignisse des letzten abendlichen Treffens ihrer Männer in Kenntnis. Statt von den Todesumständen ihrer Männer entsetzt zu sein, scheinen die Witwen den Entschluss ihrer Männer, Suizid zu begehen, als einzige folgerichtige Entscheidung zu verteidigen, bisweilen gar zu heroisieren, da sie das finanzielle Auskommen ihrer Familien mit den Zahlungen aus den Lebensversicherungen sichern (vgl. *Las viudas* 2005: 310). Mariana Andrade setzt Ronie sogar unter Druck, sein Wissen für sich zu behalten. »Necesitamos contar con tu silencio.« (*Las viudas* 2005: 311)

In zahlreichen Kapiteln berichten namentlich nicht bekannte intra-homodiegetische Erzähler, die ihren Status als Teil von Altos de la Cascada markieren. »Altos de la Cascada es el barrio donde vivimos. Todos nosotros.« (*Las viudas* 2005: 26) Diese deutliche Markierung der Erzähler als Teil der *gated community* erzeugt den Eindruck einer authentischen Beschreibung der Bewohner*innen und ihres Handlungsraums aus dem Inneren der elitären *community*, womit die Erzähler immer auch auf ihren eigenen sozio-ökonomischen Status verweisen.

> »Diferentes voces se van entrelazando para construir la imagen del *country*. Sin embargo, a pesar de la aparente polifonía, la voz de ›lo otro‹ es elida, aparece silenciada en la narración. Esta marca discursiva remite a una ›toma de posición‹ respecto de los responsables del enunciado: quien habla es quien construye el mundo.« (Raso 2010: 31)

So entspricht die Selektion der Erzähler auch ihrer sozialen Hierarchisierung, die durch die kombinatorische Anordnung geringfügig unterschiedlicher, aber normativ übereinstimmender Haltungen, auf die syntaktische Dimension des Perspektivbegriffs hinweist (vgl. Nünning 2000a: 21). Offen bleibt indes die Einordnung und Bewertung der Schilderungen von Außenstehenden, stattdessen verweist die perspektivische Darstellung auf eine Beobachterposition der Erzählinstanzen, weshalb nur vom impliziten Leser eine moralische Beurteilung des Geschilderten erfolgen kann.

3.1.5 *Gated community*: Künstliche Idylle

In *Las viudas de los jueves* (2005) lassen sich die Räume, in denen sich die Figuren aufhalten, auf die sie sich beziehen oder von denen sie sich abgrenzen alle in Relation zu der *gated community* Altos de la Cascada beschreiben. Neben der luxuriösen Wohnanlage fungieren die private Schule El Lakeland und das benachbarte Viertel Santa María de los Tigres als Bezugsorte der Handlung, wobei sich die Bewohner*innen der *gated community* in letztgenanntem Viertel nicht physisch aufhalten, vielmehr dient es zur negativen Kontrastierung der elitären Gemeinschaft und ist folglich ein projizierter Raum. Diese Kontrastierung erfolgt seitens der Mitglieder der *community*, um die Notwendigkeit von privaten Wohnvierteln für die eigene Sicherheit zu begründen. Zugleich wird deutlich, dass eine vollkommene räumliche

Isolation nicht möglich ist, sondern vielmehr gesellschaftlich existente Phänomene wie Gewalt, Kriminalität und die Folgen der Wirtschaftskrise die begrenzenden Mauern durchdringen.

Die Klassifizierung des Handlungsraumes innerhalb einer unweit von Buenos Aires gelegenen *gated community* impliziert neben der geographischen Lage auch Hinweise auf den sozialen Raum seiner Bewohner*innen. In Form einer Exposition beschreibt eine homodiegetische Erzählinstanz die Beschaffenheit des geographisch nach außen geschlossenen Handlungsraumes.

> »El nuestro es un barrio cerrado, cercado con un alambrado perimetral disimulado detrás de arbustos de distinta especie. Altos de la Cascada Country Club, o club de campo. Aunque la mayoría de nosotros acorte el nombre y le diga La cascada, y otros pocos elijan decirle Los Altos. Con cancha de golf, tenis, pileta, dos *club house.* [Herv. i. O.] Y seguridad privada. Quince vigiladores en los turnos diurnos, y veintidós en el de la noche. Algo más de doscientas hectáreas protegidas a las que sólo pueden entrar personas autorizadas por alguno de nosotros.« (*Las viudas* 2005: 25)

Sabine Schlickers analysiert in ihrem Aufsatz »Radiografía de la urbe. La configuración estética de Buenos Aires y de otras ciudades argentinas en el nuevo milenio« (2013) die räumlichen Strukturen argentinischer Städte in literarischen Erzähltexten des 21. Jahrhunderts. Dabei schlägt sie *gated communities* als neue Kategorie von Räumlichkeit vor, die sie als grundsätzlichen Gegenentwurf zur urbanen Metropole bezeichnet, von dem sich die Bewohner*innen dieser elitären Gemeinschaften bewusst distanzieren. »Lo paradójico es que los ricos se autoencierran en estos barrios para no exponerse a los riesgos de la gran ciudad – asaltos, robos, asesinatos, secuestros, accidentes, contaminación etc. –, pagando el precio de controles exhaustivos […].« (Schlickers 2013) Schlickers erkennt *gated communities* als räumlichen Ausdruck der gesellschaftlichen Segregation und Gentrifizierung in lateinamerikanischen Städten, die sich seit der Jahrtausendwende in Argentinien verstärken. Heffes (2018) betont indes den konfliktiven Charakter dieser räumlichen Spaltungsdynamiken.

> »La fragmentación urbana en correspondencia con la fragmentación social vuelve a los sujetos que habitan – pero no comparten un mismo territorio y soberanía nacional, enemigos acérrimos. Como si se tratara de una guerra no declarada, las barreras que dividen, segregan, exaltan y minimizan las categorías y atributos de los habitantes a uno y otro lado los enfrenta impidiendo toda suerte de interacción, movilidad, cruces, flujos y mezclas.« (Heffes 2018: 118)

In diesem Zusammenhang bezeichnet Griesse (2013) Altos de la Cascada »as representative of the suburban gated communities in metropolitan Buenos Aires in the 1990´s.« (Griesse 2013: 59) Diese Entwicklung und die steigende Popularität von

gated communities in Argentinien werden anhand des Einzugs der Guevaras in Altos de la Cascada Ende der 1980er Jahre skizziert. »Por aquella época, la movida hacia los barrios cerrados de la periferia del gran Buenos Aires ni siquiera había arrancado. Eran pocos los que vivían en forma permanente en Altos de la Cascada, o en cualquier otro barrio cerrado o *country*. [Herv. i. O.]« (*Las viudas* 2005: 31) Mit ihrer zunehmenden infrastrukturellen Anbindung an den Großraum Buenos Aires und steigender Kriminalitätsrate in den urbanen Zentren verstärkt sich die Attraktivität der *gated communities*. Daher gehe ich von einer repräsentativen Modellierung des geographischen Handlungsraumes aus, von dem Übertragungspotentiale auf vergleichbar ökonomisch hierarchisiert aufgebaute Gesellschaften ausgehen. Aus der bewussten räumlichen Abgrenzung ergeben sich auch Rückschlüsse auf die Wahrnehmung einer staatlichen Handlungsunfähigkeit seitens weiter Teile des argentinischen Mittelstands, da staatliche Akteure außerhalb der *gated community* die Kriminalität nicht zu bekämpfen vermögen. Aus diesem Grund formieren sich die elitären Mitglieder der *communities* als neue Akteure im politischen Feld, die fortan genuin staatliche Aufgabe selbst übernehmen, was auch mit dem Etablieren einer eigenen Rechts- und Verhaltensordnung innerhalb der Gemeinschaft einhergeht. »La justicia del país, la externa, la que está afuera, en los tribunales, en el Palacio de Justicia, casi nunca llega a intervenir.« (*Las viudas* 2005: 241)[59] In diesem Zusammenhang weist Bezerra (2012) auf die Neuaushandlung von öffentlichem und privatem Raum hin. »The internal ›judiciary system‹ of Altos de la Cascada reflects the process of restructuring of articulations between the public and the private.« (Bezerra 2012: 21) Der geographische Raum wird so zum Austragungsort gesellschaftlicher Spannungen und zum Ausdruck einer tief gespaltenen Gesellschaft, von der sich die Bewohner*innen abgrenzen.

Bei ihrer Analyse der literarisch-filmischen Aneignung dieser räumlich-gesellschaftlichen Entwicklungen stellt Schlickers (2013) fest, dass der utopisch anmutende erste Eindruck eines perfekt organisierten und architektonisch homogenen *countries* in der literarischen Praxis kontrastiert und vielmehr in dystopischer oder heterotopischer Ausprägung zum Tragen kommt. Diese These, bei der Sabine Schlickers einen Bezug zu Foucaults (1967) Konzept der *Heterotopie* herstellt, lässt sich produktiv auf die Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen in *Las viudas de los jueves* (2005) anwenden. So wird das baulich neu erschlossene Territorium

59 Der Aufbau und die Durchsetzung einer eigenen Rechtsordnung sind in *Las viudas de los jueves* (2005) zwar vergleichsweise harmlos, aber dennoch strukturell etabliert. Deutlich gravierender ausgeprägt erfolgt die Durchsetzung eines derartigen Kodex in dem spanisch-mexikanischen Film *La zona* (Rodrigo Plá, 2007), der ebenfalls in einer *gated community* spielt. In *La zona* erlangen jugendliche Kriminelle Zugang zu dieser luxuriösen *community* und töten eine Bewohnerin, die Zeugin ihres Einbruchs wird. Den Mord wollen die Bewohner*innen als Selbstjustiz sühnen, folglich entwickelt sich eine Hetzjagd auf einen der Täter, der sich noch innerhalb des *countries* versteckt hält

von Beginn an zum Zufluchtsort vor Kriminalität und kann im Sinne Foucaults (1967) als Heterotopie, nämlich einer real verwirklichten Utopie, verstanden werden. Bei dieser Interpretation muss auch auf die Bedeutung von Altos de la Cascada als Abgrenzung von gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen hingewiesen werden. Beim Bau der *community* wird besonderes Augenmerk auf die architektonische Einheitlichkeit der Häuser gelegt, die den Eindruck einer stringenten und übersichtlichen Ordnung erzeugt, den auch Foucault bei seiner Definition der Heterotopie zugrunde legt.

> »Las casas son diferentes, ninguna casa pretende ser abiertamente copia de otra. Aunque lo sea. Imposible no parecerse cuando se deben respetar estéticas semejantes. O porque lo dice el código edilicio, o la moda. A todos nos gustaría que nuestra casa fuera la más linda. O la más grande. O la mejor construida. Por estatuto, todo el barrio está dividido en sectores donde sólo puede hacerse un tipo de casas, definido por su aspecto exterior. Está el sector de las casas blancas. El sector de las casas de ladrillo. El sector del techo pizarra negro.« (*Las viudas* 2005: 28)

Gestützt wird der Eindruck einer fassadenartigen Idylle von Altos de la Cascada insbesondere von den Naturdarstellungen in *Las viudas de los jueves* (2005). Bezerra (2012) hebt in diesem Zusammenhang das Paradox einer künstlich angelegten Natur hervor. »The community is described by Virginia as a place where everything is carefully planned to look as natural as possible.« (Bezerra 2012: 25) In »Naturaleza apropiada: imaginario ecológico y utopía en las urbanizaciones privadas del siglo XXI« (2018) widmet sich Gisela Heffes den Wirkungspotentialen der Naturdarstellung in *Las viudas de los jueves* (2005). Dabei arbeitet sie heraus, dass die Natur und der Wunsch nach einem naturverbundenen Leben bei der Konstruktion von *gated communities* zunehmend kommerzialisiert wird. So erinnern die Straßennamen stetig an den vermeintlich natürlichen Charakter der Anlage. »Las calles tienen nombre de pájaros. Golondrina, Batibú, Mirlo. No guarden un trazado lineal típico. Abundan los *cul-de-sac* [Herv. i. O.], calles sin salida que terminan en una pequeña rotonda parquizada.« (*Las viudas* 2005: 27) Jedoch lässt Heffes dabei die gesellschaftlichen Dimensionen dieser luxuriösen Gemeinschaften, wie sie unter anderen Schlickers (2013) und Raso (2010) betonen, außer Acht.

> »Entre finales del siglo XX y comienzos del XXI surge un corpus significativo de propuestas narrativas utópicas y urbanas donde la preservación de la naturaleza forma parte de una agenda ›verde‹ específica. Estos imaginarios utópicos consisten en apuestas utópicas para sociedades privadas, en correspondencia con las políticas económicas neoliberales que se han implementado en América Latina desde finales de los años 80.« (Heffes 2018: 105)

Mit dem Einzug in eine *gated community* intendieren die Figuren ein Leben abseits der vermeintlichen Gefahren, der Verschmutzung und der Kriminalität der urba-

nen Zentren. »Los que venimos a vivir a Altos de la Cascada decimos lo que hacemos buscando el ›verde‹, la vida sana, el deporte, la seguridad.« (*Las viudas* 2005: 30) Der Wunsch nach naturverbundenem Leben wird durch die künstlich errichtete Landschaft kontrastiert. »Natural porque es pasto, y árboles, y lagunas. Pero no natural porque el paisaje haya estado allí antes que nosotros. Antes eso era un pantano [...] Hoy es imposible imaginarse que nuestros *fairways* [Herv. i. O.] hayan sido alguna vez un pantano.« (*Las viudas* 2005: 83) Die Natur, repräsentiert durch die Gärten und die Parkanlagen von Altos de la Cascada, wird stetiger Optimierung ausgesetzt, was der farblich nicht ins Konzept passende Bach zeigt, der sich durch die Golfanlage zieht. »Ahora es de un verde más turquesa, gracias a un tratamiento del agua y a ciertas algas que mantienen más aireado el ecosistema.« (*Las viudas* 2005: 84) Als Folge dieses Eingriffs in das natürliche Ökosystem sterben die im Bach lebenden Fische. »Peces sin nombre, una especie de mojarritas marrones. Nosotros sembramos percas naranjas que se reprodujeron y hoy son las dueñas del arroyo.« (*Las viudas* 2005: 84) Ironischerweise sind die Bewohner*innen stets bestrebt, jegliche Einflüsse der natürlichen Umwelt aus ihrer *community* fernzuhalten. Die Gartengestaltung ist einschließlich ihrer olfaktorischen Wirkung von Architekten geplant.

> »Los olores del barrio cambian con las estaciones. En septiembre todo huele a jazmín de leche. Y no es una frase poética, sino puramente descriptiva. Todos los jardines de la Cascada tienen por lo menos un jazmín de leche para que florezca en primavera. Trescientas casas con trescientos jardines, con trescientos jazmines de leche, encerradas dentro de un predio de doscientas hectáreas, con alambrado perimetral y seguridad privada, no es un dato poético.« (*Las viudas* 2005: 28f.)

Die Instrumentalisierung der Natur zur Darstellung der Ordnung in Altos de la Cascada zeigt sich auch bei der Auswahl der Hunde. Dabei wird erneut das Mittel der Kontrastierung eingesetzt, um den Hunden von Altos de la Cascada die ungepflegten Straßenhunde von außerhalb gegenüberzustellen.[60]

> »[...] nuestros perros, los golden retriever, labradores de pelo corto, beagles, border collies, chow-chow, schnauzer, bichon frise, basset hound, weimaraner, las razas más vistas paseando por la vecindad con collar y chapa identificatoria con nombre y teléfono para caso de extravío.« (*Las viudas* 2005: 223f.)

Genau wie die zahlreichen Tragödien, die nicht offen thematisiert werden, wird architektonisch besonderen Wert auf die Unsichtbarkeit störender Dinge gelegt,

---

60 Auf die Bedeutung des plötzlichen Auftauchens streunender Hunde im Jahr 2001 als Prognose, die symbolisch als Ankündigung negativ konnotierter Ereignisse verstanden werden kann, ist bei der Analyse und Interpretation der Zeitstruktur in Kapitel 3.1.3 hingewiesen worden.

die den Anschein der perfekten Fassade irritieren könnten. »Si uno levanta la cabeza no ve cables. Ni de luz, ni de teléfono, ni de televisión. Y por supuesto que hay de las tres cosas, sólo que corren bajo tierra, ocultos, para preservar a Los Altos y sus habitantes de la contaminación visual.« (*Las viudas* 2005: 27)

Die Umwandlung der Natur in einen *locus amoenus*, der das scheinbar perfekte Leben ihrer Bewohner*innen repräsentiert, wird dabei von der Realität innerhalb des *community* karikiert. So wird der perfekte Eindruck ironisierend als Fassade entlarvt, wie die Beschreibung der umfangreichen Bibliothek im Haus der Familie Antieri zeigt, die Virginia bei ihrer Besichtigung bewundert.

> »Una biblioteca llena de libros formaba todas las paredes […] Yo me ocupé del libro, le sacudí la huella del zapato de Juani. Traté de acomodarlo, lo sentí liviano y lo di vuelta. Era hueco. No había páginas adentro, sólo las tapas duras, una caja de falsa literatura.« (*Las viudas* 2005: 33f.)

Das sukzessive Dechiffrieren des Idylls von Altos de la Cascada gipfelt in dem fingierten Unfalltod von Tano und seinen Freunden. »En la novela de Claudia Piñeiro, el country configura un microcosmos cerrado en el que el aparente paraíso viene a fisurarse por unas muertes sospechosas.« (Raso 2010: 29) Der Tod von Tano Scaglia und seinen Freunden erschüttert das Bild einer sicheren Umgebung, wird jedoch von den Bewohner*innen nicht als Irritation ihrer Überzeugungen empfunden. Daher betont Muniz (2018) die oszillierenden Bedeutungen des Georaums von Altos de la Cascada. »Espacio seguro que provoca peligro, un club que genera membresía y provoca exclusión. Paradoja final: es el lugar del crimen.« (Muniz 2018: 580)

Bei den Darstellungsmodi des geographischen Raumes von Altos de la Cascada erzeugen wechselnde homodiegetische Erzählinstanzen den Eindruck eines umfassenden Panoramas des Lebens in einer *gated community*, das maßgeblich durch bauliche Trennlinien begrenzt ist. Während innerhalb des *countrys* Mauern zwischen den Grundstücken verboten sind, erfolgt die bauliche Außenbegrenzung in Form einer Festung.

> »Para entrar al barrio hay tres opciones. Por un portón con barreras, si uno es socio, poniendo junto al lector una tarjeta magnética y personalizada. Por una puerta lateral, también con barreras si es visita autorizada, y previa entrega de ciertos datos como el número de documento, patente, y otros números identificatorios. O por un molinete donde se retiene el documento y se revisan bolsos y baúles, si se trata de proveedores, empleadas domésticas, jardineros, pintores, albañiles, o cualquier otro tipo de trabajadores.« (*Las viudas* 2005: 25f.)

Innerhalb von Altos de la Cascada wird die soziale Autosegregation nur von Juani kritisch hinterfragt. »¿Nos encerramos nosotros, o encerramos a los de afuera para que no puedan entrar?« (*Las viudas* 2005: 184)

Die multidimensionalen Wirkungen des von den Bewohner*innen als Schutzraum erlebten geographischen Handlungsraums von Altos de la Cascada manifestieren sich in der Schlussszene, in der Virginia, Ronie, Juani und Romina das *country* im Auto verlassen, nachdem sie Kenntnis über die Todesumstände von Tano und seinen Freunden erlangt haben. »Cuando llegué a la barrera, mis manos transpiraban. Me sentía en una de esas películas donde los ilegales tienen que cruzar una frontera.« (*Las viudas* 2005: 317) Der Vergleich der Mauer mit einer Grenze verweist auf die Bedeutung des geographischen Handlungsortes, aus dem sich ein sozialer Raum konstituiert. Sollte Virginia der Polizei das Videomaterial aushändigen, entspräche dies zugleich einem endgültigen Bruch mit ihrer sozialen Bezugsgruppe. Zugleich weist die bauliche Eingrenzung auf die Bedeutung des geographischen Raumes innerhalb der Mauern als friedliche Enklave der Sicherheit hin, die insbesondere aus der Kontrastierung zur unsicheren und unbewachten Außenwelt resultiert. So empfiehlt der Sicherheitsbeamte Virginia und ihrem Mann Santa María de los Tigres zu meiden (vgl. *Las viudas* 2005: 317). Auf die Nachfrage, worauf die Bedrohungslage zurückzuführen sei, verweist der Sicherheitsbeamte auf die Bewohner*innen der *Villas*. »Los de las villas supongo, dicen que están saqueando del otro lado la ruta.« (*Las viudas* 2005: 317) So wird ein Kontrast zwischen Gewalt, die ausschließlich außerhalb von Altos de la Cascada verortet und mit sozio-ökonomisch schwachen Bevölkerungsgruppen verbunden wird, und der Sicherheit und Schutzbedürftigkeit der oberen Mittelschicht aufgebaut. »Se crea, entonces, la ilusión de la seguridad de un »nosotros« que vive en comunidad, un todo homogéneo que excluye detrás de las murallas a un ›otro‹ que representa la amenaza.« (Raso 2010: 28) Mit dieser diffusen Bedrohung werden innerhalb der Gemeinschaft die massiven Sicherheitsmaßnahmen erklärt. »Una pared, para que nadie pudiera no sólo pasar sino tampoco vernos, ni ver nuestras casas, ni nuestros autos, eso era lo que todos queríamos.« (*Las viudas* 2005: 97)

Das Verhältnis von Altos de la Cascada und dem angrenzenden Wohnviertel Santa María de los Tigres, mit dem die Mitglieder der *community* ausschließlich Kriminalität und Gewalt verbinden, beschreibt Bezerra (2012) als »attitude [...] of avoidance.« (Bezerra 2012: 22) Neben der architektonischen Beschaffenheit unterscheidet sich auch der sozio-ökonomische Status der jeweiligen Bewohner*innen. Daraus ergibt sich eine eindrückliche Kontrastierung von der utopisch-idyllisch modellierten geographischen Beschaffenheit des Handlungsraumes und einem anderen, dystopisch-negativ projizierten Raum, dessen Gestalt sich maßgeblich anhand des Straßenbildes unterscheidet. Während in Altos de la Cascada ein homogenes Straßenbild mit Einfamilienhäusern und Gärten dominiert, prägt in Santa María de los Tigres eine hohe Bevölkerungsdichte das Viertel.

> »Y en medio de todo, desordenadas, como hongos que salen después de la lluvia, otra vez las casas. Más casas. Muchas casas para tan poca cuadra. Casas de fami-

> lias numerosas en las que al menos un integrante, todos los días, recorre las diez cuadras que lo separan de las barreras para hacer su trabajo de jardinero, caddie, personal doméstico, albañil, pintor, cocinera.« (*Las viudas* 2005: 109)

Die beiden Georäume repräsentieren zwei gegensätzliche Lebenswirklichkeiten, wobei die Zuschreibung als Bedrohungsraum seitens der aufstrebenden Mittelschicht ausschließlich auf Mutmaßungen beruht. »Dicen que en los Tigrecitos hay robos todos los días.« (*Las viudas* 2005: 110) Die von den Bewohner*innen der *community* intendierte ›Insularität‹ manifestiert sich geographisch, sozial, und wirkt auch in die justiziable Ebene hinein. Letztere ergibt sich auch aus der Implementation des Comité de Disciplina, das nicht regelkonformes Verhalten der Bewohner*innen ahndet.

> »Si el comité los declara culpables, tiene que definir una sanción y proponer dos opciones: opción uno, suspensión, el infractor no puede hacer deporte ni usar las instalaciones comunes por el tiempo determinado; opción dos, pagar una multa y mantener el libre acceso a las instalaciones sociales y deportivas.« (*Las viudas* 2005: 239f.)

Dabei ist das Fehlverhalten der Bewohner*innen keinesfalls mit Straftaten gleichzusetzen, die ausschließlich außerhalb von Altos de la Cascada verortet werden. Diese Überzeugung entfaltet auf die Figuren eine sozial-integrative Wirkung. »En Altos de la Cascada nadie denuncia nada en una comisaría. No sólo no es costumbre, sino que está muy mal visto. Se arregla todo rejas adentro.« (*Las viudas* 2005: 241)

Alle Spezifika, die die künstliche Beschaffenheit der Natur von Altos de la Cascada ausmachen, dienen der Repräsentation des Reichtums der *community*, die sich als sozialer Raum entwickelt, der sich anhand des sozio-ökonomischen Status seiner Mitglieder konstituiert und von der Begrenzung des Georaums abhängt. Altos de la Cascada wird so zur Heterotopie, einem wirklich gewordenen Sehnsuchtsort und Ausdruck der wirtschaftlichen Prosperität der aufstrebenden Mittelschicht, in dem trotz enger nachbarschaftlicher Beziehungen kaum etwas über die Vergangenheit der Figuren bekannt ist. »En Altos de la Cascada nadie se cuida de que lo vean los vecinos. Los vecinos están muy lejos. En algún sitio detrás de aquellos árboles. Quién se va a imaginar que hay alguien espiándolo desde el roble de su propia casa.« (*Las viudas* 2005: 254) Das eigene Haus wird einerseits zum Rückzugsort, andererseits haben die Bewohner*innen über alles Kenntnis, was innerhalb der Mauern passiert. Trotz allem dringt nichts von dem, was innerhalb der elitären Gemeinschaft passiert, nach außen.

Die Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen in *Las viudas de los jueves* (2005) haben gezeigt, dass sich alle Handlungsorte auf die *gated community* Altos de la Cascada begrenzen, die mit dem projiziert modellierten Wohnviertel

Santa María de los Tigres kontrastiert werden. Aus dem geographischen Handlungsraum ergibt sich die Zusammensetzung einer elitären Gemeinschaft, die sich insbesondere durch die Exklusion nach außen konstituiert. Die Zugehörigkeit zu dieser *community* wird durch die Homogenität der Häuser, Gärten und Figuren zur Schau gestellt. Auf struktureller Ebene erfüllt der geographische Raum in *Las viudas de los jueves* (2005) einerseits die Funktion einer bloßen Kulisse, die idyllisch das perfekte Leben einer sorglosen und aufstrebenden Mittelschicht repräsentieren soll, andererseits spielt er eine antagonistische Rolle, die sich insbesondere in ihrer sozial-integrativen Konsequenz auf die Figuren auswirkt. So wird auch gezeigt, dass die vollkommene Abschottung gegenüber gesamtgesellschaftlichen Phänomenen wie wirtschaftlich ausgelösten Krisen nicht möglich ist und diese trotz aller Sicherheitsmaßnahmen die Mauern der *gated community* zu durchbrechen vermögen.

3.2 *En la orilla* (2013): Wirtschaftskrise und Perspektivlosigkeit in Spanien

Der spanische Autor Rafael Chirbes (1949-2015) widmet sich in seiner Trilogie *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) und *Los viejos amigos* (2003) der spanischen Nachkriegsgesellschaft. Seine scharfsinnigen gesellschaftlichen Beobachtungen setzt er in seinem 2007 publizierten Roman *Crematorio*[61] fort, in dem die Auswirkungen der wirtschaftlichen Boomjahre an der spanischen Mittelmeerküste beschrieben werden. Der wirtschaftliche Aufschwung zu Beginn des 21. Jahrhunderts führte zu einer raschen Vervielfachung der Arbeitsplätze im Tourismus- und Bausektor (vgl. Köhler 2010) und günstige Kreditvergabebedingungen förderten den Bauboom weiter, während die Preise für Immobilien anstiegen. In *Crematorio* (2007) werden diese Jahre des Aufschwungs anhand der verzweigten Familie des erfolgreichen Bauunternehmers Rubén Bertomeu beschrieben. Nachdem Rubéns Bruder Matías stirbt, werden anhand zahlreicher Konflikte innerhalb der Familie und Reflexionen über Rubéns Aufstieg zum rücksichtslosen Investor die Wechselwirkungen von Geld, Macht und Korruption zu Lasten der Umwelt deutlich. An dieses literarische Panorama der spanischen Gesellschaft auf dem Höhepunkt des wirtschaftlichen Booms knüpft Chirbes in *En la orilla* (2013) an. Während jedoch in *Crematorio* (2007) die Gewinner des Aufschwungs zu Wort kommen, liegt der Fokus in Chirbes' 2013 publiziertem Roman auf den Verlierern der Wirtschaftskrise, die

61 *Crematorio* (2007) wurde im Jahr der Veröffentlichung mit dem Premio de la Crítica ausgezeichnet. Unter der Regie von Jorge Sánchez-Cabezudo wurde der Roman 2011 als TV-Serie verfilmt.

in Spanien ab 2008 spürbar wurde. Von den Kritiker*innen[62] als »gran novela de la crisis« (vgl. Rodríguez Marcos 2013) gefeiert, in zahlreiche Sprachen übersetzt und vielfach prämiert[63], offenbart *En la orilla* (2013) die einschneidenden gesellschaftlichen Folgeerscheinungen der Krise, die als Banken- und Immobilienkrise einsetzte. Valls (2013) spricht dem Roman gar eine erklärende Funktion in Bezug auf die außerliterarische Wirklichkeit des beginnenden 21. Jahrhunderts in Spanien zu:

> »*En la orilla* [Herv. i. O.] es una gran novela que no deberían dejar de leer quienes quieran entender mejor el terrorífico arranque del siglo XXI, un tiempo sin dioses, plagado de trepas y seres corruptos, en el que el capitalismo financiero, con la complicidad de los Gobiernos conservadores y la pasividad de los socialdemócratas, ha ido acabando con el Estado de bienestar.«

Die Zahlungsunfähigkeit des Bauunternehmers Tomás Pedrós wirkt sich auf seine Zulieferer aus, unter ihnen der Schreiner Esteban, der mit seinem 90-jährigen pflegebedürftigen Vater in Olba lebt. Das Verhältnis von Esteban zu seinem Vater, ein glühender Republikaner, der während des Franquismus unter Repressionen und Haft gelitten hat, ist seit jeher schwierig. Das resultiert auch aus den unerfüllten künstlerischen Ambitionen des Vaters, die er indirekt auf seinen Sohn überträgt, der sein Studium an der Kunsthochschule jedoch nach wenigen Monaten aufgibt und den Erwartungen seines Vaters nicht entsprechen kann. Estebans Jugendzeit ist geprägt von der Erfahrung seiner eigenen Unzulänglichkeit, von Verlust und dem Gefühl der Ablehnung. Seine Mutter stirbt früh, zu seinen Geschwistern hat er keinen regelmäßigen Kontakt und auch sonst beschränken sich seine sozialen Kontakte auf wenige Arbeitskollegen und seinen Freund Francisco, der zugleich mit seiner kosmopolitischen Art all das verkörpert, was Esteban nicht hat. Auch die kurzweilige Beziehung zu seiner Jugendliebe Leonor, die ihn jedoch verlässt und stattdessen seinen Freund Francisco heiratet, der aus einer gut situierten Familie stammt, reiht sich in Estebans Erfahrungen der Zurückweisung ein. Während er in das provinzielle Olba zurückkehrt und fortan mit seinem Vater in der Schreinerei arbeitet, bauen sich Leonor und Francisco eine erfolgreiche Existenz in Madrid auf und bereisen die Welt. Entgegen der idealistischen Überzeugungen seines Vaters, der den eigenen Wohlstand nie auf Kosten anderer forcierte, beeindrucken Esteban der Erfolg des Bauunternehmers Tomás Pedrós und die weithin

---

62 Unter anderen verweise ich auf die Rezensionen von Fernando Valls, »La podredumbre según Chirbes« (2013); Ricardo Senabre, »En la orilla« (2013) und Javier Rodríguez Marcos, »La gran novela de la crisis« (2013).

63 Der Roman wurde 2013 mit dem Premio Francisco Umbral und 2014 mit dem Premio Nacional de Narrativa und dem Premio Nacional de la Crítica ausgezeichnet.

sichtbare Geschäftigkeit in Olba. Daher entschließt er sich, die fortschreitende Demenz seines Vaters auszunutzen, um an sein Einverständnis für die Beantragung einer Hypothek zu gelangen, mit der er die Schreinerei vergrößert und zusätzliches Personal einstellt. Daran knüpft er die Hoffnung, an dem wirtschaftlichen Aufstieg teilzuhaben. Darüber hinaus investiert Esteban die Ersparnisse seines Vaters gegen dessen Willen in riskante Spekulationsgeschäfte des Bauunternehmers Pedrós. Senabre (2013) erkennt das konfliktive Verhältnis von Esteban und seinem Vater auch als Verweis auf einen ideologischen Paradigmenwechsel innerhalb der spanischen Gesellschaft:

> »*En la orilla* [Herv. i. O.] es, pues, la historia de una decadencia plasmada en cosas y personas y centrada especialmente en los miembros de algunas familias locales, que han ido poco a poco disgregándose a empobreciéndose, a medida que las nuevas formas de vida arrumbaban los antiguos valores.«

Als die Immobilienblase platzt, setzt sich Pedrós mit seiner Ehefrau Amparo unbehelligt ins Ausland ab, während Estebans Schreinerei endgültig insolvent wird und er seine fünf Angestellten, unter ihnen der Marokkaner Ahmed Ouallahi, entlassen muss. Auch Liliana, die kolumbianische Pflegekraft seines gebrechlichen Vaters, kann Esteban nicht länger beschäftigen. Aus den Erlebnisberichten der ehemaligen Angestellten erhält der implizite Leser einen Einblick in die tatsächlichen Folgen der Arbeitslosigkeit und Verarmung weiter Teile der spanischen Gesellschaft.[64] Estebans Not und Perspektivlosigkeit werden indes so groß, dass er sich zum erweiterten Suizid mit seinem Vater entschließt. Dazu fährt er am 14.12.2010 in das naheliegende Sumpfgebiet, um die Örtlichkeit zu begehen und den für den kommenden Tag geplanten Suizid vorzubereiten. Am 26.12.2010 findet Ahmed Ouallahi, der im Sumpfgebiet angelt, menschliche Leichenteile und ein ausgebranntes Autowrack.

3.2.1 Tod als Ausdruck von Krise und Niedergang

Die ausgeprägte Repräsentation des Todes in *En la orilla* (2013) wird bereits zu Beginn des Romans mit dem Fund einer Leiche in einem Sumpfgebiet eingeführt. Dabei fungiert der verweste Kadaver als drastische Verkörperung und physisches Zeugnis des Lebensendes. Erst im Laufe der Lektüre kann der implizite Leser die Ebene der *histoire* rekonstruieren und erschließt, dass es sich bei dem Leichnam um den Protagonisten Esteban handelt. Dabei ist der Fundort ebenso relevant wie die Verkörperung des Todes in Form des verwesten Kadavers. Neben der Identifikation mit Ahmeds Abscheu angesichts seines grausigen Fundes ergibt sich für den

64 So titelt *El País* am 26.10.2012 »El paro en España supera el 25 % por primera vez en la historia« (vgl. https://bit.ly/35fJAvA).

impliziten Leser auch die Möglichkeit der Identifikation mit Esteban, der als autodiegetischer Erzähler minutiös von den sorgfältigen Vorbereitungen seines Suizids berichtet, bei denen er auch seinen Vogel freilässt. »Se me humedecieron los ojos al perderlo [el jilguero] de vista, un sentimiento confuso: me parecía hermoso verlo volar libre y me sentía muy triste por perderlo.« (*En la orilla* 2013: 327) Esteban spielte schon als Kind in dem Sumpfgebiet und kehrt als Leiche physisch an diesen emotional konnotierten Ort zurück: »Vuelvo al primer lugar del que guardo recuerdo, el que mi tío me mostró y mi padre parece añorando siempre.« (*En la orilla* 2013: 38) Die räumliche Verwurzelung spiegelt Estebans Handlungsunfähigkeit wider, auf die ich bei der Analyse und Interpretation der Figuren des Romans vertiefend eingehe.

»Los niños jugábamos entre montones de basura, nos metíamos hasta las rodillas en cenagales plagados de mosquitos y ratas, entre restos de animales muertos, vestidos viejos, excrementos y mordidas por las bestezuelas.« (*En la orilla* 2013: 72f.) Das Zitat lässt die Funktion des Sumpfgebietes als einem Friedhof ähnlichen Ablageort von Müll und Sammelbecken für Tierkadaver und sonstigen Unrat erahnen, in dem während des Franquismus auch politische Gegner*innen verschwunden sind. »En los cuarenta hizo desaparecer algún cadáver incómodo por el método de cagarlo en barca, atarle una piedra al tobillo y dejarlo caer por la borde en esa tumba piadosa y enorme […].« (*En la orilla* 2013: 42) Die Anbindung des Sumpfgebietes an Tod und Niedergang gipfelt in Ahmeds Fund des Kadavers.

Bei der Analyse und Differenzierung der angeeigneten Todesszenarien ist die temporale Klassifikation von Thomas Anz (vgl. Anz 2007: 312) wenig hilfreich, stattdessen bietet sich eine Differenzierung zwischen natürlich und unnatürlich ausgelösten Todesfällen an. Dabei markiert Ahmeds Fund der Leiche die extreme Ausprägung unnatürlicher Todesursachen, die durch die Verwesung des Kadavers und die abgetrennten Leichenteile zudem an einen gewaltsamen Tod erinnert.

> »Ahmed, que ha mirado con curiosidad la piltrafa que los dos perros se disputan, la mira en este instante con creciente horror, porque se ha dado cuenta de que la masa de color negruzco por la que pelean los perros ofrece formas reconocibles: aunque tostada por la podredumbre y descarnada en algunos lugares, se trata de una mano humana.« (*En la orilla* 2013: 22)

Durch die interne Fokalisierung wird für den impliziten Leser die Identifikation mit Ahmed möglich, den der Leichenfund abstößt. Der widernatürliche Charakter wird durch den sprachlichen Marker *horror* hervorgehoben und die Leichenteile werden von Ahmed zunächst gar dehumanisiert und erscheinen als *masa de color negruzco*, die Ekel verursacht. Die Erkenntnis, dass es sich bei seinem Fund um Teile eines menschlichen Kadavers handelt, bewirkt bei Ahmed Fluchtgedanken, um sich vor der Szenerie und möglichen Folgen zu schützen. »En cuanto identifica los restos humanos Ahmed sabe que tiene que marcharse de inmediato. Haber visto

lo convierte en cómplice de algo, lo impregna la culpabilidad.« (*En la orilla* 2013: 22) Der Kadaver wird so intuitiv als unnatürlicher Tod, Gewalt und Verbrechen kontextualisiert, was sprachlich durch Assoziationen wie *culpabilidad* und *cómplice* ausgedrückt wird.

Bei genauer Kategorisierung der in *En la orilla* (2013) repräsentierten Todesdarstellungen fällt auf, dass literarisch der Tod vor Einsetzen der Krise in Spanien, die anhand von Estebans Insolvenz für den impliziten Leser erfahrbar wird, quantitativ stärker ausgeprägt ist. Der Schreiner erinnert sich an Todesfälle aus seiner Vergangenheit, die in Analepsen in die Gegenwart der erzählten Zeit gerückt werden. Er reflektiert den Tod seiner Mutter, den Umgang seines Vaters damit und die einsetzende Sprachlosigkeit im Haus. »Y, en este clima, o en el silencio que lo fue ocupando tras la muerte de ella [la madre], mis cincuenta años de taller, intentando borrar las hojas del pasado, ponerlas en blanco, adaptando mis costumbres y mis aspiraciones a las de los demás […].« (*En la orilla* 2013: 192) Einerseits verleiht die Sprachlosigkeit der Unfähigkeit zur Trauerbewältigung Ausdruck und wird so zum Symbol der Stagnation. Andererseits geht für Esteban und seinen Vater das normale Leben und die Arbeit in der Schreinerei weiter. Der fast emotionslose Gleichmut, mit dem der autodiegetische Erzähler seine Erinnerungen teilt, verstärkt das Bild einer statischen, wortkargen und zurückgezogenen Figur, die so zum Inbegriff des Verlierers der Krise stilisiert wird. Dabei fällt auf, dass sich die sprachliche Darstellung der erinnerten Todesszenarien in den Analepsen und die Verkörperung des Todes durch den verwesten Kadaver deutlich unterscheiden. Das stützt meine These, dass Estebans Suizid als unnatürlicher Tod die quantitativ überwiegenden natürlichen Todesursachen dominiert und der Tod als Motiv erst durch seinen Suizid auf diegetischer Ebene signifikant und ereignishaft wird. Die stetige Präsenz seiner Erinnerungen in Analepsen erzeugt beim impliziten Leser den Eindruck einer Verdichtung der Todesfälle, die Estebans Leben deutlich prägen.

> »Vi agonizar a mi abuela […], he visto morir a mi madre, a mis tíos maternos, al tío Ramón, a mi hermano Germán […]. En la actualidad contemplo la interminable agonía de mi padre que, a estas alturas, podría ser cazado sin demasiada responsabilidad ética.« (*En la orilla* 2013: 75)

Die Überschattung des Lebens mit dem Tod evoziert und verstärkt beim impliziten Leser den Eindruck einer negativen Stimmung, die von Aussichtslosigkeit bestimmt wird. Das ist auch damit zu erklären, dass Tod und Trauer für Esteban keinen Anlass zur Reflexion oder zum Austausch darstellen, sondern stattdessen Verdrängungsmechanismen dominieren. Erst sein wirtschaftlicher Niedergang bringt die Erinnerungen an verstorbene Angehörige hervor und birgt ein reflexives Potential. Das zeitliche Zusammenfallen der schmerzhaften Erinnerungen an den Tod von Familienangehörigen mit Estebans resignierter Stimmung verknüpft die Krise deutlich mit dem Tod. Ich gehe daher folglich von der Annahme aus, dass die

Krise als Auslöser von Todeserinnerungen und als Motivator des Suizids von Esteban fungiert. Dabei erfüllt das Todesmotiv eine symbolische Funktion, um der Krise und dem kausal daraus entstandenen Niedergang Ausdruck zu verleihen. Verstärkt wird diese bedrückende Stimmung durch die Dehumanisierung des Toten und den Fundort, der lange als Ablageort für Unrat und Müll diente. Besonders augenfällig ist dabei, dass das Ende des menschlichen Lebens in *En la orilla* (2013) vorweggenommen und thematisch prominent an den Beginn der Erzählung gestellt wird. Der Ausgang der Handlung ist folglich negativ vorbestimmt und wird vor dem Kontext weiterer Folgeerscheinungen der Krise verstärkt, was die kausale Verknüpfung von Tod und Krise ausweitet.

Der Gleichmut, mit dem Esteban sein Leben, das seiner Eltern und deren Tod beschreibt, gibt Aufschluss über sein Weltbild. »La vida humana es el mayor derroche económico de la naturaleza: cuando parece que podrás empezar a sacarle provecho a lo que sabes, te mueres, y los que vienen detrás vuelven a empezar de nuevo.« (*En la orilla* 2013: 30) Zunächst erzeugt die Eintönigkeit, mit der Esteban sein Leben beschreibt, den Eindruck der Unfähigkeit zu Veränderungen, die Esteban mit seinem Suizid abrupt zu unterbrechen scheint. Tatsächlich jedoch fügt er sich mit seinem Tod in diesen Rhythmus und entzieht sich damit der notwendigen Konfrontation mit seiner Situation und den aus der Krise zwangsläufig entstandenen Veränderungen, die er durchaus produktiv hätte nutzen können. Estebans über 90-jähriger Vater, der selbst nicht zu Wort kommt, verkörpert die absolute Resignation in Form des physischen Verfalls. »Ha dejado de hablar desde que le hicieron la operación y le extirparon el tumor en la tráquea. No habla, pero podría escribir, pedir las cosas por escrito, expresarse por gestos, y tampoco lo hace.« (*En la orilla* 2013: 30)

In *En la orilla* (2013) ist das Todesmotiv omnipräsent: Auf psychischer Ebene in Form belastender Erinnerungen, räumlich zum Ausdruck gebracht in der Beschreibung des Sumpfgebiets[65] und physisch verkörpert durch den Kadaver. Alle Repräsentationen des Todes sind dabei negativ konnotiert und kausal mit den Auswirkungen der Wirtschaftskrise verknüpft. Überdies ist augenfällig, dass Estebans Suizid auf Entwicklungen in der außerliterarischen Wirklichkeit Spaniens verweist. So steigt in Spanien die Suizidrate von 2007, kurz vor dem Einsetzen der weltweiten Finanzkrise, bis 2014 um 19 Prozent[66]. Wahrscheinlich ist, dass krisenbedingte Faktoren wie Arbeitslosigkeit und die daraus resultierende Existenzangst

65 Die räumliche Darstellung des Zerfalls verweist auf ein weiteres Untersuchungsfeld, auf das ich in Kapitel 3.2.6 ausführlich eingehe.

66 Unter anderen Printmedien titelt *El Mundo* am 30.03.2016 »El número de suicidios crece un 20 % desde el inicio de la crisis económica« und verknüpft so krisenbedingte Faktoren mit einer steigenden Suizidrate (vgl. Sanmartín 2016).

als Ursachen für die gesteigerte Suizidrate benannt werden können. So werden Krise und Tod kausal deutlich miteinander verknüpft.

3.2.2 Verlust, Scheitern, Isolation – abgehängte Figuren

Im Lauf der Erzählung wird die zu Beginn aufgefundene Leiche identifiziert und der implizite Leser erfährt die Gründe für Estebans Suizid. Durch die reduzierte Handlung steht der Tod des Protagonisten umso mehr im Fokus der Leseerfahrung. Für die Figurenkonstellation in *En la orilla* (2013) fungiert Esteban als Gelenkstelle, die alle Figuren miteinander verbindet, wobei sich familiäre, professionelle und freundschaftliche Relationen unterscheiden lassen.

Bei der Analyse und Interpretation der Figuren schlage ich erstens vor, die überwiegende Mehrzahl der Figuren in *En la orilla* (2013) als Abgehängte[67] und Verlierer zu bezeichnen, was insbesondere in Bezug auf Esteban eindrücklich wird. Dabei ist die kollektiv geteilte Erfahrung des Scheiterns[68] nicht mit einer Viktimisierung gleichzusetzen. Auf funktionaler Ebene gehe ich davon aus, dass die Modellierung des Protagonisten als Verlierer den impliziten Leser in besonderer Ausprägung zum Evozieren von Gefühlen herausfordert, die sich anhand der Pole von Anteilnahme und Mitleid bis hin zu abstoßender Verurteilung und völligem Unverständnis skalieren lassen. Zweitens gehe ich davon aus, dass die Figur Esteban als repräsentativer Vertreter der spanischen Nachkriegsgeneration angelegt ist, die sich vor allem in Abgrenzung zu ihren Eltern definiert (vgl. Serber 2016: 57). Während des spanischen Bürgerkriegs (1936-1939) und der Zeit der Diktatur unter Franco (1938-1975) entfalteten politisch-ideologische Überzeugungen und die damit einhergehende Lagerbildung innerhalb der Elterngeneration gesellschaftliche Spaltungsdynamiken. Von dieser Politisierung grenzt sich die Nachkriegsgeneration ab, die dennoch ebenfalls von der Zweiteilung der spanischen Gesellschaft in Sieger und Besiegte betroffen ist. Nach dem Ende des Franquismus setzt sich diese Spaltung fort, nun jedoch anhand der Kriterien der wirtschaftlichen Prosperität und der Verlierer des Aufschwungs. Velloso Álvarez (2017) erkennt, dass in *En la orilla* (2013) die Wirtschaftskrise zum entscheidenden Ereignis für die Verschärfung dieser sozio-ökonomischen Spaltungsdynamiken wird.

> »Todas las imágenes y referencias que aparecen en la novela y ponen cara a la crisis (mendicidad, desahucios, cierres de empresas, deudas, despidos…) se ponen al

---

67 Die Bezeichnung *Abgehängte* bezieht sich auf Bevölkerungsgruppen, die nicht mehr an den wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen teilhaben.

68 Bernasocchi und López Abiada zeigen in »Lo que va de ayer a hoy. Hacia una caracterización de los personajes principales de *Los viejos amigos*, de Rafael Chirbes« (2006), dass Scheitern eines der Leitmotive der Figurenmodellierung in vielen Romanen von Chirbes ist.

> servicio de una tesis central: la acentuación de las desigualdades sociales. En efecto, el nuevo panorama supone ante todo, la profundización de una brecha social preexistente.« (Velloso Álvarez 2017: 86)

In diesem Zusammenhang spricht er der verkohlten Leiche eine besonders eindringliche symbolische Bedeutung zu. »Quizá sea la carroña que alimenta los perros la que mejor simboliza este proceso de descomposición social: los restos de Esteban son los precios de un naufragio colectivo.« (Velloso Álvarez 2017: 86)

Der dritte Interpretationsansatz ist eng mit der Zweiteilung der spanischen Gesellschaft in Gewinner und Verlierer, unter ihnen Esteban und sein Vater, verknüpft. Aus Estebans Biographie leite ich ab, dass sein Leben determiniert ist, was sich in Form einer Handlungszirkularität zwischen seinem Leben und dem seines Vater zeigt. Als junger Mann begehrt Esteban gegen den vorbestimmten Lauf eines normalen Lebens auf und versucht, sich der Fremdbestimmung durch seinen Vater zu entziehen.

> »Nadie quiere tener una vida como los demás, nadie quiere que en su esquela diga: nació, vivió, trabajó, se reprodujo y murió, así que la gente se afana en hacer cosas para llamar la atención, cosas absurdas, pesadas, trabajosas, que se negaría a hacer si las impusieran en un contrato laboral. Es así desde que el mundo es mundo.« (*En la orilla* 2013: 66)

Mit der Zeit erkennt er jedoch, dass ihm diese Abgrenzung nicht gelingt und er fügt sich in sein Schicksal als Schreiner in der Werkstatt seines Vaters.

Trotz der repräsentativen Anlage und seiner eingeschränkt ausgeprägten Individualität ordne ich Esteban als hochgradig komplexe und bisweilen gar widersprüchliche Figur ein, deren zwiespältiges Handeln den impliziten Leser zu einer Positionierung herausfordert. Diese hochgradige Ambivalenz wird insbesondere durch den Kontrast zwischen seiner Opferrolle als Verlierer der Krise und der genauen Analyse der Kausalursachen seiner Insolvenz deutlich. So formuliert Mecke (2018): »el Esteban de *En la orilla* [Herv. i. O.], por cierto, es víctima de la crisis, pero también es el autor responsable de la quiebra de su carpintería y el paro de sus exempleados, que se debe a su avidez.« (Mecke 2018: 89) Die Hintergründe von Estebans Insolvenz erfordern eine Aktualisierung des Figurenbildes seitens des impliziten Lesers und scheinen der Anteilnahme an seinem Schicksal entgegenzuwirken. So ist Esteban keinesfalls unverschuldet zahlungsunfähig, sondern trägt mit riskanten Spekulationsgeschäften selbst die Verantwortung für seine Insolvenz und die Arbeitslosigkeit seiner Angestellten, wobei seine Beweggründe für eine Beteiligung an den Spekulationsgeschäften zunächst nachvollziehbar scheinen. »No quiero jubilarme con la mierda de pensión de autónomo que me queda y el ridículo plan de pensiones.« (*En la orilla* 2013: 235) Dennoch ist seine Vorgehensweise hochgradig verwerflich, da er seinen Vater bewusst hintergeht. »Para

las hipotecas necesarias para emprender la obra de Pedrós, imité yo mismo la firma de mi padre en convivencia con el director de la sucursal de la caja.« (*En la orilla* 2013: 299) Esteban, der auf Teilhabe am wirtschaftlichen Aufstieg hofft, verwandelt sich in einen rücksichtslosen Investor, der die Ersparnisse seines Vaters anlegt, um sich selbst zu bereichern. Öffentlich verschweigt er seine Investitionen. »He contado a nadie que también soy su socio en la edificación que he metido en las fincas de Pedrós los ahorros e hipotecado las propiedades. Parecía lo más rentable y, por qué no, lo más seguro.« (*En la orilla* 2013: 55) Diese Entwicklung zeigt deutlich die Ambiguität des Protagonisten und reiht sich zugleich in die Erfahrungen des Scheiterns ein. Folglich muss der implizite Leser seine Einstellung gegenüber der Figur stetig aktualisieren und an das vermittelte Figurenhandeln anpassen. Augenscheinlich relevant ist die Bedeutung von Estebans Handeln auch hinsichtlich der trotzig anmutenden Haltung gegenüber den Überzeugungen seines Vaters. »Mi padre se negó siempre a ampliar la carpintería. Se aceptan los encargos que podemos hacer. Nada más. No vivimos del trabajo de los demás, sino del nuestro. No explotamos a nadie.« (*En la orilla* 2013: 49) Diese unterschiedlichen Einflüsse beeinflussen die Interpretation des Protagonisten seitens des impliziten Lesers, dessen Ambiguitätstoleranz herausgefordert wird.

Basierend auf Eders (2008) dreigliedrigem Modell der Figurenwahrnehmung geht für den impliziten Leser von Esteban das höchste Potential einer Parteinahme aus. Das ist zum einen darauf zurückzuführen, dass Esteban auf struktureller Ebene als figurale Gelenkstelle fungiert, andererseits berichtet er als autodiegetischer Erzähler von seinen Lebensumständen und dominiert so die Rezeption des impliziten Lesers. Auf perzeptueller Ebene wird insbesondere im ersten Teil, *Localización de exteriores,* der Lebensweg des Schreiners anhand von Episoden aus seiner Kindheit, Jugend und dem Erwachsenenalter beschrieben. Als junger Mann verlässt Esteban Olba, kehrt jedoch rasch wieder zurück und fügt sich in sein scheinbar vorbestimmtes Schicksal, was als Ausdruck seines Scheiterns interpretiert werden kann. »No he pretendido más desde que tuve claro que renunciaba a mis aspiraciones para, a cambio, aceptar un futuro cuyos límites coincidían con el taller y la sombra tutelar de mi padre.« (*En la orilla* 2013: 169) Die Rückkehr nach Olba markiert einen Wendepunkt im Leben des Protagonisten, weil er sein Leben fortan nicht aktiv gestaltet, sondern zunehmend passiv wird und sich somit von einer Figur mit tendenziell dynamischem Entwicklungspotential zu einer statischen Figur entwickelt. Aus den biographischen Informationen konkretisiert sich auf kognitiver Ebene das Bild eines alleinstehenden 70-Jährigen, der sich in der Gegenwart der Erzählung 2010 als Einzelgänger nirgendwo zugehörig fühlt, dessen Schreinerei insolvent ist und der seinen 90-jährigen Vater pflegen muss. Ähnlich wie die Rückkehr nach Olba interpretiert Velloso Álvarez (2017) auch die Insolvenz der Schreinerei als Entscheidungspunkt in Estebans Leben, der das Potential für einen Reflexionsprozess birgt, das Esteban jedoch nicht ausschöpfen kann.

> »Su derrota supone la caída de la venda ante una realidad aparente y nada halagüeña, que actúa de modo especular y obliga al protagonista a realizar un profundo ejercicio de introspección y autoconocimiento que atraviesa distintas fases, desde la negación hipócrita y autoexculpatoria, hasta la aceptación de la propia corrupción moral y la subsiguiente confesión de los bajos instintos, rencores y envidias.« (Velloso Álvarez 2017: 82)

Neben der Erfahrung des Scheiterns bildet die soziale Isolation eine weitere Konstante in Estebans Leben, der als Kind viel Zeit mit seinem Onkel Ramón verbringt, jedoch kaum gleichaltrige Freunde hat und sich stattdessen rührend um einen kleinen Vogel kümmert. »Un pájaro atado de la plata con un hilo, animalito que adopté como amigo, con el que hablaba y al que daba de comer migas de pan empapadas en leche.« (*En la orilla* 2013: 133) Eine ähnlich liebevolle Bindung hat der Schreiner als Erwachsener zu seinem Hund. »Es un perro muy dócil: buen cazador, pero, sobre todo, buen compañero, el mejor.« (*En la orilla* 2013: 33) Obwohl Esteban täglich die Bar besucht, pflegt er über die dortigen Treffen hinaus keine sozialen Kontakte zu den Männern (vgl. *En la orilla* 2013: 54) und bis auf seine Angestellten und seinen Jugendfreund Francisco begrenzen sich die sozialen Beziehungen des Einzelgängers auf seinen greisen Vater, dessen kolumbianische Pflegerin und unregelmäßige Chat-Bekanntschaften aus dem Internet (vgl. *En la orilla* 2013: 130f.). Einsetzend mit Estebans Rückkehr nach Olba wird sukzessiv das Bild einer Figur aufgebaut, die sich selbst und jeden Gedanken an eine Zukunft aufgegeben hat. Esteban selbst begründet seine Passivität angesichts der aussichtslosen finanziellen Lage auch mit seinem fortgeschrittenen Alter, jedoch scheint das nicht die ausschlaggebende Begründung zu sein. »A los setenta años uno no se pone a reformar y el único aviso que espera es el que puedan darte el corazón.« (*En la orilla* 2013: 56)

Um meinen Vorschlag einer deterministischen Handlungszirkularität nachweisen zu können, leistet die Analyse der Beziehung von Esteban zu seinem Vater einen wichtigen Beitrag. Grundlegend ist dabei die Zugehörigkeit der beiden Figuren zu zwei unterschiedlichen Generationen, deren Verhältnis insbesondere von einem gegensätzlichen Umgang mit der historischen Vergangenheit des Franquismus geprägt ist. Velloso Álvarez (2017) skizziert das schwierige Verhältnis von Esteban und seinem Vater in der Erzählgegenwart als Ergebnis einer Entwicklung in unterschiedlichen Phasen.

> »La animadversión latente de Esteban hacia su padre atraviesa distintas etapas que van desde el recelo infantil hacia su carácter huraño, la rebeldía silenciosa hacia el principio de autoridad que encarna en su juventud, el desprecio de su ortodoxia política y ética durante su madurez, hasta llegar al presente de la novela.« (Velloso Álvarez 2017: 90)

Während das kindliche Verhältnis von Esteban zu seinem Vater maßgeblich von dessen Inhaftierung und anschließenden Selbstisolation geprägt ist, die sich als physische und psychische Abwesenheit auswirken, grenzt sich der jugendliche Esteban durch seine ausdrücklich unpolitische Haltung von seinem Vater ab. So hofft er, die traumatische Vergangenheit des Vaters zu vergessen, was dem spanischen Zeitgeist der 1980er Jahre entspricht (vgl. *En la orilla* 2013: 183ff.). Im Gegensatz zu Esteban richtet der Vater sein Verhalten ausschließlich nach seinen politischen Überzeugungen aus und nimmt für sich in Anspruch, moralisch richtig zu handeln. Diese Haltung wirft Esteban ihm vor.

> »Su vida, en cambio, ha sido propiedad nada más que la suya. Se ha comportado de la manera en que, según la constitución, lo hace el rey, sin responsabilidad, o como lo hacen ciertos artistas, hoy protesto, mañana no hablo, pasado reclamo atención, al otro no soporto que nadie me mire.« (*En la orilla* 2013: 32)

Zugunsten seiner politischen Ideale stellt der Vater die Bedürfnisse seiner Familie und insbesondere die seines Sohnes zurück. »Le concedían dignidad a la casa en unos tiempos en los que apenas podían alimentarse. Orgullo profesional, más que despilfarro.« (*En la orilla* 2013: 33) Zugleich zeigt sich, dass Esteban mit fortgeschrittenem Alter seinen Vater um seine Überzeugungen und das daraus resultierende Gefühl der Zugehörigkeit und der Selbstwirksamkeit beneidet. »Tú has tenido la capacidad o el don de leer tu biografía como pieza del retablo del mundo, convencido de que guardas en los avatares de tu vida parte de la tragedia de la historia.« (*En la orilla* 2013: 160) In Estebans Jugendzeit zeigt sich erstmals ein Indiz für die Handlungszirkularität zwischen Vater und Sohn. So projiziert der Vater seine eigenen unerfüllten künstlerischen Ambitionen auf seinen Sohn, was Esteban durchaus bewusst ist. »De joven quiso ser escultor, como quiso que lo fuera yo, pero el tumulto de la guerra frustró sus aspiraciones.« (*En la orilla* 2013: 33) Während Esteban zum Studium sein Elternhaus verlässt, markiert das enge Verhältnis von Estebans Vater zu seinem Angestellten Álvaro eine weitere Etappe der emotionalen Entfernung zwischen Vater und Sohn, der sich zurückgesetzt fühlt.

> »Entró [Álvaro] en casa cuando yo me fui a la Escuela de Bellas Artes y mi padre se quedó solo, él me sustituyó, mi padre lo medioadoptó a la muerte del suyo, era un niño, fue un hijo querido que vino a reparar las carencias del hijo indeseado.« (*En la orilla* 2013: 238)

Die andauernde Anwesenheit von Álvaro und Estebans Studienabbruch, den der Vater als Scheitern auffasst, erschüttern das Verhältnis der beiden Männer nachhaltig. »El frágil hilo que nos unía se había roto.« (*En la orilla* 2013: 83)

Trotz der von Esteban intendierten Abgrenzung vom Vater erkennt auch Serber (2016) die strukturelle Ähnlichkeit der beiden Figuren, was meine Interpretation der determinierten Handlungszirkularität stützt.

> »El padre, pegado a la radio; él, a los discos. El padre da paseos solitarios por Montdor para no ver a los traidores; Esteban permanece en el club en horas en que probablemente no encontrara a nadie conocido. Ambos, encerrados finalmente en la carpintería, invisibilizados y derrotados.« (Serber 2016: 75f.)

Indes scheinen sich die Parallelen zu seinem Vater für Esteban mit zunehmendem Alter weiter zu verstärken. »Pero en el fondo él y yo idénticos. El mismo pesimismo. La misma idea de que no hay hombre que no sea un malcosido saco de porquería.« (*En la orilla* 2013: 134) Aus dem konfliktiven Verhältnis ergibt sich eine Dominanz des Vaters im Leben seines Sohnes, die sich durch die Hilfsbedürftigkeit des Vaters im Alter noch verstärkt. »En su minusvalía, el viejo sigue condicionando mi vida, imponiéndome las actividades, marcando los tiempos, mi agenda depende de él: consigue poco más o menos lo mismo que ha conseguido toda la vida.« (*En la orilla* 2013: 32) So erlebt Esteban die Pflegebedürftigkeit des Vaters als Fortsetzung der Fremdbestimmung, gegen die er jedoch nicht aufbegehrt. »Le devuelvo lo que como hijo le debo, cambio de vida por vidas, cumplo mi papel anónimo en la cadena de la historia, lo acompaño para que no le falte nada en el último acto, un papel decisivo, aunque vicario.« (*En la orilla* 2013: 215)

Eine zweite Ausprägung der Figurenkonstellation in *En la orilla* (2013) markieren Freundschaften[69], bei denen besondere Relevanz von Estebans Jugendfreund Francisco ausgeht, da er als Kontrastfigur zu Esteban modelliert ist. Dieser Eindruck wird verstärkt, weil die beiden Freunde eine gemeinsame Kindheit und Jugend erleben und zusammen erwachsen werden, ihre Entwicklung jedoch zunehmend konträr verläuft, was auch mit ihren gänzlich unterschiedlichen Grundvoraussetzungen zu erklären ist. Während Estebans Kindheit vom politischen Widerstand seines Vaters und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Isolation geprägt ist, sympathisieren Franciscos gut situierte Eltern mit dem politischen System der franquistischen Gesellschaft und profitieren von dieser angepassten Haltung (vgl. *En la orilla* 2013: 58). Genau wie Esteban verlässt Francisco als junger Mann Olba, kehrt jedoch nicht zurück und lebt stattdessen fortan in Madrid. »Francisco era periodista en Madrid, en una revista de tirada nacional, *Vinofórum*, además de copropietario de un restaurante de moda.« (*En la orilla* 2013: 181) Erst Jahrzehnte später kehrt er nach Olba zurück, wo seine Gegensätzlichkeit zu den Bewohner*innen deutlich wird. Der Eindruck von Franciscos Überlegenheit, die vor allem aus seinen kosmopolitischen Erfahrungen und der wirtschaftlichen Prosperität resultiert, prägt schon zu Jugendzeiten das Verhältnis zu Esteban und ak-

69 Auf die Figuren Ahmed und Liliana, die ebenfalls freundschaftlich mit Esteban verbunden sind, gehe ich in Kapitel 3.2.5 umfassend ein. Beide Figuren sind maßgeblich anhand ihrer kulturellen Herkunft und der daraus resultierenden vermeintlichen Fremdheit modelliert. Velloso Álvarez (2017) weist dennoch zu Recht auf die Komplexität ihrer Charaktere hin (vgl. Velloso Álvarez 2017: 94f.).

zentuiert die Gegensätzlichkeit der beiden Männer. »Lo que tú digas, Francisco, tú eres el que vienes de fuera, yo me paso aquí todo el año, hacemos lo que tú digas, lo que te interese ver, lo que te apetezca conocer, yo me sé todo esto al dedillo.« (*En la orilla* 2013: 177) Diese Überlegenheit setzt sich bei der Wahrnehmung der Krise fort, denn Francisco scheint von den wirtschaftlichen Rezessionen nur peripher betroffen zu sein. Während alle anderen unter Pfändungen, Arbeitslosigkeit und Zukunftsangst leiden, sind Francisco derartige Sorgen fremd. »Francisco sonríe al decir la palabra embargo. Está por encima: lo que no le afecta lo toma a chirigota, y a él la verdad es que no le afecta nada de los que nos pueda importar a nosotros.« (*En la orilla* 2013: 58) Mit besonderem Nachdruck muss auf die Beziehung beider Männer zu Leonor hingewiesen werden, zu der Esteban als junger Mann eine kurzweilige und heimliche Liebesbeziehung hat, die ihn jedoch schnell verlässt. Das gemeinsame Kind treibt Leonor ab, bekommt später aber zwei Kinder mit Francisco, den sie heiratet, später aber auch verlässt.

> »Leonor me hizo flotar y luego me dejó caer. Algo aprendí de todo aquello, el periodo de readaptación, ese tiempo de descompresión que necesitan para volver a la superficie los buzos, aunque en aquel tiempo, lo que hice sobre todo fue sufrir, sufrir una barbaridad, ella estaba en todo lo que miraba, lo que tocaba: no era amor, el amor no dura tanto, habían pasado unos cuantos años, más bien debía de ser rencor, el rencor no tiene fecha [...].« (*En la orilla* 2013. 187)

Leonors Zurückweisung reiht sich in schmerzhafte Erfahrungen der Ablehnung ein, die Esteban im Laufe seines Lebens erfährt. Über die wirtschaftliche Dimension hinaus und die Freiheit, sich individuell entfalten zu können, kann anhand der Beziehung zu Leonor nachgewiesen werden, dass Francisco auch emotional all das verkörpert, was Esteban verwehrt bleibt.[70]

Die dritte Möglichkeit einer Kategorisierung der Figuren in *En la orilla* (2013) bezieht sich auf die Schreinerei und umfasst Estebans ehemalige Angestellte Julio, Jorge, Joaquín, Ahmed und Álvaro und seinen Geschäftspartner Tomás Pedrós, der den übrigen Figuren aufgrund seiner ökonomischen Stellung und seiner geringen Betroffenheit von den Auswirkungen der Krise diametral gegenübersteht. Pedrós Rolle beschränkt sich ausschließlich auf die Funktion als Spekulant, der Spanien nach Bekanntwerden seiner Insolvenz verlässt. Ich klassifiziere alle Figuren dieser Kategorie als Nebenfiguren mit funktionaler Relevanz, die im Fall von Estebans ehemaligen Angestellten vorrangig durch die biographische Ähnlichkeit ihrer

70 Einschränkend muss erwähnt werden, dass Francisco nicht auf seine funktionale Rolle als erfolgreiche Kontrastfigur von Esteban reduziert werden kann, da auch er von Einsamkeit betroffen ist. Der Tod seiner Ex-Frau im Jahr 2003 hat ihn tief getroffen und sein Sohn pflegt nur sporadisch Kontakt zu ihm, dennoch dominiert seine funktionale Kontrastierung zum Protagonisten (vgl. *En la orilla* 2013: 264).

negativen Erfahrungen charakterisiert sind. So ergibt sich aus den individuellen Erfahrungsberichten und dem Umgang mit der Arbeitslosigkeit ein kaleidoskopartiges Bild ähnlicher Schicksale, das alle Figuren ertragen. Neben Zukunftsängsten erlebt Julio die Armut auch als Ursache für gesellschaftliche Segregation. »*No llevo más, dice mientras se separa deprisa, como si rozarnos pudiera contagiarle la lepra de la pobreza.* [Herv. i. O.]« (*En la orilla* 2013: 90) Velloso Álvarez (2017) betont überdies die Wirkung der Arbeitslosigkeit auf das Selbstwertgefühl der Männer: »supone para ellos un menoscabo de su dignidad, un signo indisimulable de su vergüenza.« (Velloso Álvarez 2017: 86) In diesem Zusammenhang muss auf das diegetisch dominierende Männerbild hingewiesen werden, das der implizite Autor durchaus ironisch kritisiert. »Los hombres pegan por impotencia. Creen que pueden conseguir por la fuerza lo que no son capaces de conseguir con la ternura, con la inteligencia.« (*En la orilla* 2013: 48) Insolvenz und Arbeitslosigkeit entfalten demnach auf die Figuren keinen Handlungsdruck, der ihnen einen Neuanfang ermöglicht, sondern es dominieren die empfundenen Unzulänglichkeiten, die sich durch das fortgeschrittene Alter aller Figuren als Perspektivlosigkeit konkretisieren. Diese Aussichtslosigkeit resultiert auch aus der Unfähigkeit, sich an Veränderungen anzupassen und wird von der Überzeugung verstärkt, man müsse sich mit der Situation abfinden. »La pobreza es pesimista por naturaleza. Los pobres están convencidos de que, por mucho que les pasa, aún les puede ocurrir algo peor.« (*En la orilla* 2013: 274) Es entsteht der Eindruck, die Passivität der einzelnen Figuren angesichts ihrer Schicksale sei die einzig mögliche Reaktion und ergebe sich aus vergangenen Erfahrungen des Scheiterns, was eine frustrierende Wirkung auf den impliziten Leser entfaltet. Diese Frustration bringt Esteban auch selbst zum Ausdruck, jedoch scheint für ihn jede Form der Solidarisierung mit anderen Betroffenen, aus der sich Aktionismus entwickeln könnte, undenkbar.

> »He sentido mi frustración sin pensar que formaba parte de la caída del mundo, más bien he vivido con el convencimiento de que cuanto me concierne caducará con mi desaparición porque es sólo manifestación del pequeño cogollo de lo mío. Un ser sustituible entre miles de millones de seres sustituibles.« (*En la orilla* 2013: 160)

Von den überwiegend funktional-statisch angelegten Figuren, die der Demonstration der Krisenauswirkungen dienen, unterscheidet sich Esteban. Einerseits ist diese Abgrenzung mit der Vielzahl an Informationen über ihn und seiner Position als autodiegetischer Erzähler begründet, andererseits trägt sein Suizid maßgeblich zu dieser Wahrnehmung bei. Esteban erkennt, dass er seine Situation nicht zu verändern vermag, weshalb der Suizid die einzige Lösung und zugleich ein letztes Aufbegehren gegen sein Schicksal zu sein scheint. »Porque el único triunfo es morirse a tiempo.« (*En la orilla* 2013: 262)

3.2.3 Bedrückendes Erzählen

En la orilla (2013) setzt *in medias res*[71] mit Ahmeds Fund einer zunächst unbekannten und verwesten Leiche in einem Sumpfgebiet ein, deren Todesumstände erst im Laufe der Erzählung aufgeklärt werden. »El primero en ver la carroña es Ahmed Ouallahi.« (*En la orilla* 2013: 11) Die dreigliedrige Komposition in *El hallazgo*, *Localización de exteriores* und *Éxodo* verweist auf zahlreiche Zeitsprünge in der Erzählung. Dabei erfüllt *El hallazgo* eine expositorische Funktion, da neben Hinweisen auf den Protagonisten Esteban auch eine zeitliche Kontextualisierung erfolgt, die zugleich die Krise als omnipräsentes Leitmotiv einführt. »La crisis impone su mandato por todas partes. No sólo en los de abajo. También las empresas están quebradas o a medio quebrar.« (*En la orilla* 2013: 12) In *El hallazgo* und *Localización de exteriores* wird die Erzählgegenwart punktuell auf den 26.12.2010 respektive den 14.12.2010 datiert, während eine zeitliche Einordnung des dritten Teils (*Éxodo*) erst aus der Rekonstruktion der Ebene der *histoire* erfolgen kann. Berechtigterweise bekräftigt Velloso Álvarez (2017) die Bedeutung von *Éxodo*.

> »El ›Éxodo‹ con el que concluye la novela es, por último, más bien una adenda o remate final que una secuencia de cierre propiamente dicho, pues lo que narra no es tan relevante desde el punto de vista de su conexión lógica o cronológica con los hechos de la trama central, como lo es por la información que añade sobre el contexto de esos hechos: en efecto, la reflexión de Tomás Pedrós en el momento de su huida hacia un país desconocido se convierte en un epílogo cruel, un testimonio del triunfo y la perpetuación de la injusticia social.« (Velloso Álvarez 2017: 83)

Insbesondere in *Localización de exteriores* werden mittels variabler interner Fokalisierungen weit verschachtelte Zeitebenen aufgespannt, die sich bis in den Sommer 1939 erstrecken. Durch Segmentierung der verschiedenen Elemente und Zeitebenen der Erzählung kann die Chronologie der Handlung rekonstruiert werden: Nach seiner Insolvenz bereitet Esteban sorgfältig seinen Suizid vor, den er zwischen dem 14.12.2010 und dem Auffindedatum seiner Leiche am 26.12.2010 begeht.

> »Ahmed, que ha mirado con curiosidad la piltrafa que los dos perros se diputan, la mira en este instante con creciente horror, porque se ha dado cuenta de que la masa de color negruzco por la que pelean los dos perros ofrece formas reconocibles: aunque tostada por la podredumbre y descarnada en algunos lugares, se trata de una mano humana.« (*En la orilla* 2013: 21f.)

Aus dem Zitat geht deutlich hervor, dass der Leichnam bereits fortgeschritten verwest ist, was auf eine mehrtägige Liegezeit im Freien verweist. Aus Gesprächen

71 Den Beginn der Erzählung mit dem Leichenfund bezeichnet Velloso Álvarez (2017) gar als »inicio *in extrema res*« (Velloso Álvarez 2017: 9).

zwischen Esteban und seinen Freunden in der Bar Castañer geht hervor, dass Tomás Pedrós, der maßgeblich zur Insolvenz seines Zulieferers Esteban beigetragen hat, bereits vor Estebans Tod verschwunden ist. »Se le han llevado las furgonetas de reparto, los camiones; le han confiscado el material del almacén [...] Al parecer, él [Tomás] ha desaparecido de Olba, se ha esfumado y nadie sabe dónde está.« (*En la orilla* 2013: 55)

In *En la orilla* (2013) muss zwischen dem achronologischen dreigliedrigen Aufbau und den Zeitbehandlungsverfahren innerhalb der einzelnen Teile unterschieden werden, in denen linear chronologisch erzählt wird, unterbrochen von multiplen Anachronien. Dabei ist das Präsens der Erzählung in *Localización de exteriores* und *Éxodo* eindeutig vor der Erzählgegenwart in *El hallazgo* angesiedelt. Folglich sind der zweite und dritte Teil von *En la orilla* (2013) auf struktureller Ebene als Analepsen zu bezeichnen. Ausgehend von dieser Beobachtung interpretiere ich die strukturelle Überrepräsentation der Vergangenheit als Rückzug der Figuren aus der krisenhaft erlebten Gegenwart. Seitens der Figuren wird so der Versuch unternommen, das neuartige Erleben der Krise mit vergangenen Erfahrungen zu erklären, was jedoch nicht gelingt.

Elmar Schmidt (2018) schlägt vor, die Krise in Spanien auch als Ergebnis eines schwierigen Demokratisierungsprozesses aufzufassen. »Desde esta perspectiva, la crisis misma parece, en buena parte, producto de los errores no resueltos del pasado y de una política que no logró romper – o no quiso romper – con las continuidades entre dictadura y democracia.« (Schmidt 2018: 112) Ähnlich argumentiert Mirjam Leuzinger (2017), die die These vertritt »que la novela de Rafael Chirbes sitúa los orígenes de la actual crisis [...] en la guerra civil española y, particularmente, en las consecuencias de la división de la sociedad en vencedores y vencidos.« (Leuzinger 2017: 254)[72] Ich schließe mich Leuzingers (2017) und Schmidts (2018) Interpretationsansatz nicht an, da ich die spanische Wirtschaftskrise als nationalstaatliche Ausprägung einer globalen Tendenz des 21. Jahrhunderts einordne. Jedoch erkenne ich, dass die Krise sich in Spanien als Verstärkung gesellschaftlicher Spaltungsmechanismen auswirkt, deren Ursprung in Teilen auch in der Diktatur unter Franco begründet ist. Sicherlich weist die überproportionale Vielzahl der Analepsen auf die Bedeutung der Vergangenheit hin, jedoch gehe ich davon aus, dass in *En la orilla* (2013) ihre Funktion nicht auf die Darstellung der Zweiteilung der Bevölkerung während des spanischen Bürgerkriegs finalisierbar ist. Vielmehr schlage ich vor, die vergangenen Zeitebenen anhand ihrer Kontrastwirkung in Bezug auf die krisenhaft erlebte Gegenwart der Figuren zu interpretieren.

Ein zweiter Ansatz, dem ich nachgehen möchte, bezieht sich auf die Wirkung der Zeitbehandlungsverfahren in *En la orilla* (2013), die gezielt die figural

72 Ähnlich argumentiert auch Carmen de Eusebio in ihrem Aufsatz »Rafael Chirbes: la tensión en el lenguaje« (2013) (vgl. de Eusebio 2013: 248).

erlebte Negativität verstärken. So wird eine bedrückende Atmosphäre erzeugt, die insbesondere aus zeitdehnendem Erzählen in langen Monologen resultiert und auch durch Zeitsprünge nicht aufgebrochen wird. Die Analyse und Interpretation der anordnungsbezogenen Zeitbehandlungsverfahren, bei denen Permutationen in Form von Analepsen dominieren, orientiert sich am dreigliedrigen Aufbau des Romans. Dabei unterscheide ich zwischen Analepsen und analeptischen Erwähnungen, in denen auf vergangene Ereignisse lediglich angespielt oder auf diese hingewiesen wird. Während die Analepsen als subjektive Retrospektiven zu einer zeitlichen Perspektivöffnung beitragen, fungieren die analeptischen Erwähnungen vorrangig als temporale Kontextualisierung, was insbesondere in *El hallazgo* deutlich wird. »Desde que Esteban cerró la carpintería hace más de un mes, Ahmed pasea todas las mañanas por La Marina.« (*En la orilla* 2013: 11) Hier erfolgt die zeitliche Terminierung nicht anhand punktueller Datierungen, sondern mittels der ungenauen Zeitangabe *hace un mes*. Mit den externen und kompletten analeptischen Erwähnungen in *El hallazgo* wird die Erzählgegenwart kontrastiert, was ihre Trostlosigkeit und Perspektivlosigkeit noch verstärkt. So wird illustriert, wie sich das 2010 menschenleere Küstengebiet vor der Krise präsentierte.

> »Hace tres años, había infinidad de obras en este tramo de La Marina. A ambos lados de la carretera, se sucedían los montones de escombros y las edificaciones en distintas fases constructivas […] El conjunto transmitía sensación de activa colmena.« (*En la orilla* 2013: 13)

Das zeitliche Verhältnis von *El hallazgo* und *Localización de exteriores* ist bereits dargelegt worden. Um nun die im zweiten Teil in zahlreichen Analepsen aufgespannten Zeitebenen zu analysieren und ihre Funktionen und Wirkungspotentiale einzuordnen, ist es nicht zielführend, auf alle Analepsen einzeln einzugehen. Stattdessen schlage ich vor, die Retrospektiven zu zeitlichen Ebenen zusammenzufassen. So lassen sich fünf zeitlich vor dem 14.12.2010 angesiedelte Ebenen unterscheiden, die alle in engem biographischen Bezug zu Esteban stehen: Erstens seine Kindheit in den 1950er Jahren, vorrangig repräsentiert durch Erinnerungen des autodiegetischen Erzählers an seinen Onkel Ramón und seinen Vater, bei denen sich eine signifikante räumliche Anbindung an das Sumpfgebiet beobachten lässt, die Esteban selbst aufgreift. »Me he movido en las rutas del pantano desde que soy capaz de establecer recuerdos. Me mostró mi tío el manejo de la escopeta cuando apenas tenía once o doce años« (*En la orilla* 2013: 47)[73]. Die externen Analepsen, in denen die Beziehung von Esteban und seinem Vater thematisiert wird, erfüllen eine erklärende Funktion in Bezug auf das aktuell[74] ambivalente Verhältnis der beiden,

---

73 Die räumliche Verknüpfung der figuralen Erinnerungen an das Sumpfgebiet, in dem auch Estebans Leiche gefunden wird, greife ich in Kapitel 3.2.6 auf.

74 *Aktuell* bezieht sich auf die Erzählgegenwart, die auf den 14.10.2010 datiert ist.

das vor allem während der Kindheit und Jugendzeit Estebans von der Sprachlosigkeit des Vaters nach seiner Rückkehr aus dem Krieg und der Inhaftierung geprägt ist. »Cuando salió de la cárcel, prefería dar paseos solitarios por Montdor. Por no verlos, se quejaba. Después se encerró en casa.« (*En la orilla* 2013: 159) Die zweite Zeitebene setzt in den 1980er Jahren ein und wird vorrangig anhand der Beziehungen von Esteban zu zwei Figuren repräsentiert. Einerseits durch das konfliktbehaftete Verhältnis zu seinem Vater und andererseits durch die Freundschaft zu Francisco. Bei Segmenten, in denen das Verhältnis zum Vater aufgegriffen wird, stellt sich insbesondere die politische Überzeugung des Vaters als Konfliktursache dar. Ein weiteres wiederkehrendes Thema zwischen Vater und Sohn sind Estebans berufliche Perspektiven.

> »La historia que me he contado siempre a mí mismo, la quejumbre de lo que pudo ser y no fue: me cuento que fue mi padre quien me ató al taller, el que me cortó las alas como los campesinos se las cortan a los patos del corral para que no levanten el vuelo cuando los llaman desde las alturas los que emigran desde el marjal en dirección al norte.« (*En la orilla* 2013: 190)

Die zweite figurale Anbindung zeigt sich in Episoden, die in Zusammenhang mit Estebans Jugendfreund Francisco stehen, der im Gegensatz zu Esteban aus einem vermögenden Elternhaus kommt und es in den 1980er Jahren auch selbst zu finanziellem Wohlstand gebracht hat. »El país de Europa en el que algunos como tú y tus amigos podéis ganar más dinero en menos tiempo, porque lo de la carpintería va a trancas y barrancas.« (*En la orilla* 2013: 268) Ich gehe von der Annahme aus, dass in diesen extern-kompletten Analepsen vor allem der Kontrast von Esteban und Francisco im Fokus steht. Darüber hinaus wird deutlich, dass Estebans kurzweilige Ausbrüche aus der empfundenen Enge des Lebens mit seinem Vater von Francisco initiiert werden.

> »Habían sido las dos o tres escapadas a la aventura que Francisco supo capitalizar y yo despilfarré. En todas esas ocasiones estuvimos juntos, o mejor, a todas ellas me arrastró Francisco: unos meses en París […]; una estancia en Londres […]; unos meses en Ibiza […].«(*En la orilla* 2013: 189)

Die dritte Zeitebene, die mittels extern-kompletter Analepsen aufgespannt wird, ist figural erneut an die Lebensgeschichte von Estebans Vater gebunden, aus der sich zahlreiche Parallelen zu Estebans Biographie ergeben, und lässt sich in zwei Etappen differenzieren. »A pesar de que nunca me han interesado tus obsesiones políticas, reconozco que unos cuantos centilitros de ese veneno los he heredado yo.« (*En la orilla* 2013:160) Velloso Álvarez (2017) bezeichnet diese intergenerationalen Parallelen auch als *alegoría darwiniana*, was meinen Vorschlag des deterministischen Abhängigkeitsverhältnisses von Vater und Sohn stützt. »En efecto, el fracaso o el éxito de los padres se repite en la generación de los hijos como si se tratara

de un legado biológico que se manifiesta con un fenotipo diverso en función de factores ambientales asimismo disímiles.« (Velloso Álvarez 2017: 81) Beide temporalen Stufen ergeben sich durch den Fund eines Kalenders, auf dessen Rückseite der Vater Notizen machte, die drucktechnisch kursiv markiert sind. Bei der Wiedergabe dieser Fragmente aus dem Jahr 1944 erklärt der autodiegetische Erzähler Esteban ergänzend: »Yo había nacido cuatro años antes (tuviste que engendrarme en aquellos días del fin de la guerra en que dudabas si debías entregarte), estabas en la cárcel y no pudiste anotar mi nacimiento en tus calendarios.« (*En la orilla* 2013: 162f.) Der Vater, der bedingt durch Zensur und Beobachtung durch die staatlichen Behörden nach seiner Inhaftierung seine Anmerkungen nur unter äußerster Vorsicht und Geheimhaltung vornimmt, verzeichnet keine Ereignisse von persönlich-biographischem Bezug, daher ähneln seine Aufzeichnungen eher einer Chronik als einem Tagebuch (vgl. *En la orilla* 2013: 162). »Ya lo he dicho: ninguna anotación sobre nosotros: tu mujer, tus hijos; ni siquiera tu madre y tus hermanos aparecen en las notas [...] No merecemos ni una mención, no formamos parte del avance del mundo.« (*En la orilla* 2013: 164) In der zweiten Ausprägung der Analepsen erinnert sich Estebans Vaters an seine Jugendzeit: »Yo tengo quince años cuando escucho a mi padre.« (*En la orilla* 2013: 343) Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Krise, von der Esteban 2010 betroffen ist, entfalten die Notizen des Vaters nachträglich einen prognostischen Charakter. »Hoy la gente empieza y vivir mejor – aunque esta guerra seguramente nos devuelva a la miseria.« (*En la orilla* 2013: 347) So wird der Eindruck erzeugt, die wirtschaftliche Stabilität und der anschließende Aufschwung seien nur kurzweilige Phasen der Ablenkung und das Eintreten der Krise bereits viele Jahrzehnte zuvor prognostizierbar.

Die vierte vorzeitige Zeitebene, die mittels extern-kompletter Analepsen eingeführt wird, widmet sich einer kurzen Zeitspanne der wirtschaftlichen Prosperität, an die sich Esteban vor dem Hintergrund seiner eigenen Zahlungsunfähigkeit erinnert. Auf der Ebene der *histoire* lässt sie sich in den Jahren 2003/2004 verorten, als Estebans Bruder Juan seinen Vater vergeblich um Geld für den Kauf von Immobilien als Startkapital für den Aufbau eines Geschäfts bittet.

> »Por fin estaba a punto de conseguir el gran proyecto de su vida. Se había movido mucho en las últimas semanas, había dado muchas patadas, pero, eureka, se había producido el milagro [...] tenía la oportunidad de abrir una concesionaria de coches.« (*En la orilla* 2013: 117)

Zunächst fungiert Juans Existenzgründung, die innerhalb der Familie zum einzigen Gesprächsthema wird, als Ausdruck der Eigenständigkeit, die gleichermaßen Estebans Unfähigkeit verstärkt. »Nunca se ha hablado tanto de negocios en esta casa como se habló aquellos días a la hora de comer.« (*En la orilla* 2013: 119) Dann wird jedoch deutlich, dass Juan finanziell ebenso scheitert wie Esteban, was ich als

erneutes Indiz für meine Interpretation der Figuren als Abgehängte und Verlierer einordne, in deren Leben das Scheitern zur Konstante wird.

Die fünfte Zeitebene ist vor der Erzählgegenwart des 14.10.2010 anzusiedeln und auf der Ebene der *histoire* als unmittelbare Vorgeschichte von Estebans Suizid einzuordnen. Durch Schilderungen mit variablen internen Fokalisierungen reihen sich subjektive Wahrnehmungen der wirtschaftlichen Krise unkommentiert und zunächst scheinbar unabhängig aneinander: Zuerst gerät Pedrós in die Insolvenz und verlässt daraufhin Olba. Dann muss auch Esteban die Schreinerei schließen und seine Mitarbeiter entlassen, die mehrere Monate später von ihren Erlebnissen seit der Kündigung berichten. Insbesondere aus Julios Schilderungen lässt sich schlussfolgern, dass die Kündigung zu grundlegenden Veränderungen im Leben der Betroffenen führt (vgl. *En la orilla* 2013: 90).

> »Pesa mucho este agobio, todo el día maquinando, dándole vueltas a las cosas, pensando cómo sales adelante con tus cuatrocientos euros de la ayuda familiar y los seiscientos que gana la mujer, echando unas cuentas imposibles de cuadrar, siempre más gastos que ingresos.« (*En la orilla* 2013: 88)

In keinem der Fragmente finden sich punktuell-explizite temporale Konkretisierungen, in einigen wird jedoch auf Estebans Insolvenz hingewiesen. Aus der Ähnlichkeit der Erlebnisse schlussfolgere ich, dass alle Schilderungen etwa zeitgleich und einige Zeit vor Estebans Suizid einzuordnen sind, jedoch ist eine Rekonstruktion der chronologischen Abfolge einzelner Erzählsegmente durch das Nebeneinander der Stimmen nicht mehr möglich, daher sind diese als achronisch zu bezeichnen. Um die zeitliche Nähe der Schilderungen zur Erzählgegenwart des 14.12.2010 darzustellen und zu demonstrieren, dass so eine Entwicklung aufgezeigt wird, die in Estebans Suizid mündet, klassifiziere ich sie im Folgenden als intern-heterodiegetische Analepsen. Inhaltlich betreffen sie den Hauptstrang der Erzählung nur peripher, jedoch tragen sie dazu bei, Estebans Hoffnungslosigkeit in der Erzählgegenwart zu kontextualisieren. Besonders auffällig bei den Schilderungen ist das veränderte Zeitempfinden der Figuren seit ihrer Arbeitslosigkeit. »Descubres la irritante placidez de las mañanas sin despertador, el día como una pradera que se extiende hasta el horizonte, tiempo sin márgenes, paisaje sin accidente que lo acote, ningún rebaño pasta en esa extensión que se te hace infinita.« (*En la orilla* 2013: 232) Die Arbeitslosigkeit dehnt die Tage und beeinflusst so die Zeitwahrnehmung der Figuren, was sich auch auf die Rezeption des impliziten Lesers auswirkt. Zusammen mit dem Fehlen jeglicher Zukunftsperspektiven und dem Einsatz zeitdehnender Erzählverfahren wird eine bedrückende Atmosphäre aufgebaut. Die spärlich eingesetzten Prolepsen beziehen sich inhaltlich ausschließlich auf das Ende des Lebens, was anhand von Estebans Vorbereitungen seines Suizids deutlich wird. »Conduciré el coche hasta aquí y, antes de concluir la tarea, lo apartaré unos metros, lo pondré en la ladera del médano para que el fuego

no se extienda por los carrizos.« (*En la orilla* 2013: 384) Die nüchterne Planung, bei der er auch ökologische Aspekte beachtet, kontrastiert die Emotionalität und Tragweite der Entscheidung, seinem Leben ein Ende zu setzen.

Das fortwährende Verlassen der Erzählgegenwart durch Analepsen und die Existenz achronischer Erzählfragmente tragen ebenso wie detaillierte Beobachtungen und Reflexionen in langen Monologen zum Eindruck einer kaum vergehenden Zeit bei. Ohne die impliziten Ellipsen, die der erzählerischen Ökonomie dienen, wären die zahlreichen Verweise auf Vorzeitigkeit nicht möglich. Da fast ausschließlich negative Erinnerungen und Gefühle, wie Scheitern, Verlust und Tod, repräsentiert werden, entsteht ein vielstimmiges Klagen, das durch zeitdehnendes Erzählen verstärkt wird. An einigen Stellen wird dieser Eindruck durch kurzweilige narrative Pausen, die den Fluss der Erzählung nicht zu unterbrechen vermögen, intensiviert. Diese Pausen entstehen durch eingeschobene Kommentare des autodiegetischen Erzählers Esteban. »Mi madre me insistía: antes de morirme, me gustaría verte casado con una buena chica que te quiera, que te cuide si te pasa algo. Tienes que pensar, hijo mío (yo era el hijo mío de mi madre, como Carmen era la hija mía de mi padre).« (*En la orilla* 2013: 139) Trotz überwiegend zeitdehnendem Erzählen lassen sich erzählerische Rhythmuswechsel nachweisen, die jedoch nicht stringent verfolgt werden, wie in *El hallazgo* präzise gezeigt werden kann, was ich als ein erneutes Indiz für meine Beobachtung der Zeitdehnung bewerte. Nachdem Ahmed die Leichenteile findet, verlässt er den Fundort überstürzt.

> »En cuanto identifica los restos humanos, Ahmed sabe que tiene que marcharse de inmediato […] Empieza a caminar deprisa apartando las hojas de las cañas que le golpean la cara […] Se aleja a toda prisa, aunque no puede reprimir la tentación de volverse un par de veces a mirar hacia el pedazo de carne corrompida.« (*En la orilla* 2013: 22f)

Sprachlich wird Ahmeds Hast mit den Markern *inmediato, deprisa, a toda prisa* artikuliert, was den Erzählrhythmus steigert, jedoch hält dies nur kurz an, denn Ahmed kehrt zum Fundort des Kadavers zurück, um seine vergessene Angel zu holen, was eine erneute Verlangsamung des Erzählrhythmus bewirkt. »No puede abandonar sus pertenencias allí […] así que corre entre las cañaverales de vuelta al sitio que acaba de abandonar.« (*En la orilla* 2013: 24) Der vorübergehende Rhythmuswechsel im Erzählfluss geht auf eine ebenso kurzweilig gesteigerte Ereignisdichte zurück.

Besonders eindrücklich entfaltet sich die bedrückende Wirkung von zeitdehnenden Zeitbehandlungsverfahren und negativ konnotierter und perspektivloser Inhaltsebene in den Monologen von Esteban, der seinen greisen Vater beobachtet.

> »No puedo evitar la sensación de turbiedad cuando acerco mi pecho desnudo al suyo. Lo siento en el taburete, le quito con dificultad los pantalones del pijama, lo

> levanto, abro el pañal […] Ahora lo tengo delante, veo su espalda, lo veo moviendo torpemente las piernas y apoyando inseguro los pies en el plato de la ducha, la suciedad desciende por los muslos, le presiono en los hombros para que gire y se vuelva hacia mí, todo eso sin dejar de hablarle.« (*En la orilla* 2013: 417)

Ausgehend von der Interpretation, dass die Zeitbehandlungsverfahren in *En la orilla* (2013) darauf abzielen, der vornehmlich negativ konnotierten Inhaltsebene Nachdruck zu verleihen und so ihre beklemmende Wirkung auf Rezeptionsebene zu verstärken, tragen die frequenziellen Zeitbehandlungsverfahren im Besonderen zum Eindruck bedrückenden Erzählens bei. Dies erfolgt durch repetitives Erzählen, das ich in zwei Ausprägungen unterscheide: Zum einen werden einzelne Ereignisse wiederholt erzählt und zum anderen lässt sich anhand der unterschiedlichen subjektiven Schilderungen die Krise als repetitiv erzähltes Schlüsselereignis der Diegese markieren. Erstgenannte Ausprägung repetitiven Erzählens dient vorrangig der Kontextualisierung, wie der Anruf seines Bruders Juan, von dem Esteban mehrfach berichtet. »La última vez que Juan telefoneó hace tres o cuatro años fue para contarnos que tenía una empresa inmobiliaria o algo relacionado con la construcción en Málaga.« (*En la orilla* 2013: 110) Wenige Seiten später wird das wiederholt: »Fue la última vez que oí en directo la voz de Juan.« (*En la orilla* 2013: 122) Der Anruf ist für Esteban, der kein enges Verhältnis zu seinem Bruder hat, nicht besonders relevant und auch für die Handlung nicht bedeutungstragend. Daher führe ich das repetitive Erzählen derartiger Hintergrundinformationen auf Gedankensprünge des Erzählers zurück, deren Stimme so an Authentizität gewinnt. Diese Ausprägung macht deutlich, dass die Wiederholungen auf *discours*-Ebene nicht grundsätzlich auf eine gesteigerte Relevanz und Ereignishaftigkeit auf der Ebene der *histoire* hinweisen. Die zweite Ausprägung repetitiven Erzählens in *En la orilla* (2013) bezieht sich auf die thematische Anbindung an die Krise, die als Konglomerat an Ereignissen und Erfahrungen verstanden wird, die zwar in höchstem Maß individuell sind, jedoch inhaltlich, und bezogen auf die Gefühle der betroffenen Individuen, starke Ähnlichkeiten aufweisen. Daher klassifiziere ich folglich alle Berichte von Figuren, die über krisenbezogene oder aus der Krise resultierende Erfahrungen, Sorgen und Veränderungen erzählen oder diese reflektieren, als repetitives Erzählen.

Die zahlreichen punktuellen und nicht punktuellen zeitlichen Konkretisierungen in *En la orilla* (2013) lassen sich hinsichtlich ihrer impliziten oder expliziten Ausprägung differenzieren. Die explizit-punktuellen Konkretisierungen kontextualisieren die Handlung temporal, ermöglichen eine Rekonstruktion ihrer Chronologie und fungieren als Verweise auf die außerliterarische Wirklichkeit. Neben den explizit-punktuellen Datierungen von *El hallazgo* und *Localización de exteriores*

und Verweisen auf die Attentate von Madrid 2004[75] (vgl. *En la orilla* 2013: 15) liefern insbesondere die Notizen von Estebans Vater auf Kalenderblättern Hinweise zur historischen Kontextualisierung der Handlung (vgl. *En la orilla* 2013: 162). Dabei zeigt sich, dass außerliterarische Verweise immer an das Erleben einzelner Figuren gebunden sind, wie beispielsweise die Attentate von Madrid, um Ahmeds Rassismuserfahrung zu schildern (vgl. *En la orilla* 2013: 15).

Es ist gezeigt worden, dass die Zeitbehandlungsverfahren in *En la orilla* (2013) die Rezeption des impliziten Lesers dahingehend lenken, dass negativ konnotierte Erfahrungen von Scheitern und Verlust überwiegen, da sie repetitiv und zeitdehnend erzählt werden. Interessant dabei ist, dass sich auch das Zeitempfinden der Figuren während der Krise zu verlangsamen scheint, was anschaulich an den nicht enden wollenden Tagen ohne Arbeit anschaulich wird. Bezogen auf die Anordnung der Segmente innerhalb der Erzählung konnte nachgewiesen werden, dass die Anachronien einem Verharren oder einem Rückzug der Figuren in die Vergangenheit gleichen. Dieses Zusammenspiel bezeichne ich als bedrückendes Erzählen.

3.2.4 Chor der Verlierer

In *En la orilla* (2013) vermitteln unterschiedliche Erzähler die Entwicklungen, Erfahrungen und Reaktionen der Beteiligten auf die von Tomás Pedrós' Zahlungsunfähigkeit ausgelöste Insolvenzwelle seiner Zulieferer. Im Interview mit Blanca Berasátegui (2013) bezieht sich Rafael Chirbes auf die Vielzahl der Stimmen als Charakteristikum der Erzählstruktur in *En la orilla* (2013).

> »Es un libro que no tiene trama, porque cada vez me interesa menos la trama […] En esta novela hay voces, luego un río central, que es el personaje, y yo quise desde el principio que fuera como un concertante, donde las distintas voces tuvieran el mismo tono y formaran un coro que contara lo único que me interesa contar, que es lo que está pasando.«

In jedem der drei Teile des Romans dominiert eine Erzählinstanz, in *Localización de exteriores* zeigt sich jedoch auch die Vielzahl der Erzählstimmen, die sich alternierend angeordnet unterbrechen und ergänzen. In *El hallazgo* beschreibt ein extra-

---

75 Am 11.03.2004, umgangssprachlich als 11-M abgekürzt, detonierten mehrere Bomben unweit des Madrider Bahnhofes Atocha. Bei den Attentaten starben fast 200 Menschen, mehrere Hunderte wurden verletzt. Zunächst wurde die ETA verdächtigt, für die Anschläge verantwortlich zu sein, jedoch ergaben Ermittlungen, dass die Anschläge islamistisch motiviert und von marokkanisch stämmigen Terroristen durchgeführt wurden. Die strafrechtliche Aufarbeitung der Taten erfolgte bis Oktober 2008 (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2014).

heterodiegetischer Erzähler den Vormittag des 26.12.2010 im Sumpfgebiet, wo Ahmed seit dem Verlust seines Arbeitsplatzes viel Zeit verbringt. »En la soleada mañana de hoy, todo aparece tranquilo y solitario, ni una grúa rompe la línea del horizonte, ningún ruido metálico quiebra el aire, ningún zumbido, ningún martilleo agreden el oído.« (*En la orilla* 2013: 14) Die profunde Kenntnis der Umgebung und der diachronen Veränderungen des Sumpfgebietes weist auf die Nullfokalisierung des Erzählers hin und entfaltet eine expositorische Wirkung auf den impliziten Leser (vgl. *En la orilla* 2013: 13). Der heterodiegetische Erzähler stellt den Marokkaner Ahmed vor und vermittelt dabei biographische Hintergrundinformationen: »Cuando llegó a España, la mayoría de peones de albañil de la comarca eran paisanos suyos.« (*En la orilla* 2013: 15) Die Fokalisierung ändert sich mit Ahmeds Fund der verkohlten Leichenteile und ist fortan intern. »Ahmed quiere, a la vez, no ver y ver; a la vez quiere no saber y saber.« (*En la orilla* 2013: 22) So erhält der implizite Leser Zugang zu Ahmeds Gefühlen, die von einer diffusen Furcht zeugen, weshalb er sich rasch von dem Fundort entfernt. »Su primer impulso es echar a correr, pero correr lo vuelve más sospechoso.« (*En la orilla* 2013: 22) Ohne die Ereignisse zu bewerten, ergänzt der Erzähler erklärende Kontextinformationen, die durch Klammern markiert sind, um die schwierige Lage der muslimischen Migrant*innen auf dem spanischen Arbeitsmarkt zu beschreiben.

> »Los empresarios confiaban en ellos [los latinoamericanos] por cuestiones de lengua, de religión, de carácter y, sobre todo, porque desde que se produjeron los atentados de 2004 en Madrid, levanta sospecha cualquiera que venga de Marruecos (la mayoría de los que se supone que pusieron las bombas fueron marroquíes).« (*En la orilla* 2013: 15)

In *Localización de exteriores* beschreibt Esteban als intra-autodiegetischer Erzähler mit interner Fokalisierung seinen Alltag nach der Insolvenz seiner Schreinerei. »He sentado a mi padre frente al televisor, de cara a la película del Oeste que ponen cada mañana en la digital terrestre.« (*En la orilla* 2013: 29) Esteban selbst gibt dem impliziten Leser so Einblicke in seine Vergangenheit und seinen tristen Alltag, der vornehmlich durch die Pflegebedürftigkeit seines gebrechlichen Vaters strukturiert ist. Er schildert dabei besonders das von Konflikten geprägte Verhältnis zu seinem Vater, das sich verschärft, seitdem er die kolumbianische Pflegekraft Liliana nicht mehr bezahlen kann und daher die Pflege seines Vaters alleine übernehmen muss. »No es que yo tenga interés en lo que puede decirme, aunque desde que Liliana no viene y he cerrado la carpintería, dedico más tiempo a observarlo.« (*En la orilla* 2013: 30) In Estebans Monolog vermischen sich die Gedanken an seinen bevorstehenden Suizid mit Erinnerungen an Liliana.

> »Se muele el maíz, se ponen los frijoles con una hoja de laurel, se calienta el hogo, se pilan los plátanos, se ralla la yuca. La voz de Liliana. Ya verá usted qué rico plato.

> Los ojos del perro. Desde el taller, conduzco por la carretera que bordea la playa de La Marina.« (*En la orilla* 2013: 35f.)

Charakteristisch sind Estebans Gedankensprünge, in denen sich unterschiedliche Zeitebenen vermischen, jedoch sind seine Gedanken inhaltlich und sprachlich durchgehend kohärent. Velloso Álvarez (2017) erkennt, dass die Tendenz zu Gedankensprüngen häufig in besonders emotionalen Momenten eingesetzt wird (vgl. Velloso Álvarez 2017: 93). Die Gedanken und Sorgen des Protagonisten werden auch in *Localización de exteriores* durch erklärende Kommentare des autodiegetischen Erzählers selbst ergänzt, so beschreibt er beispielsweise minderjährige Prostituierte im Sumpfgebiet. »Hay un par de chicas (dos niñas, no creo que hayan cumplido los dieciocho) a la entrada del camino por el que me desvió desde la nacional para llegar al pantano.« (*En la orilla* 2013: 45) Ergänzt wird Estebans Monolog von den Gesprächen der Freunde Bernal, Justino und Francisco in der Bar Castañer, die sich über Tomás Pedrós Spekulationsgeschäfte und sein plötzliches Verschwinden aus Olba unterhalten. Eingeleitet wird das Gespräch von Esteban, der an den Unterhaltungen als stiller Zuhörer teilnimmt. So erfahren Esteban und der implizite Leser aus der direkten Figurenrede von Tomás Pedrós Insolvenz:

> »Ayer, como cada tarde, bajé a echar mi partida en el bar cuando Justino dice que a Pedrós le han intervenido las empresas, la ferretería, la tienda de electrodomésticos, las oficinas.
> —¿Intervenido? ¿Como hacen con los bancos o con los Estados los de la comunidad europea? ¿Eso qué quiere decir? ¿Qué le han mandado a los hombres de negro? —pregunta Francisco.
> Y Justino:
> —Se le han llevado las furgonetas de reparto, los camiones; le han confiscado el material del almacén, le han precintado las tiendas […]
> —Joder, Justino, qué europeo estás […].« (*En la orilla* 2013: 54f.)

Neben Esteban lassen sich fünf weitere intra-homodiegetische Erzähler unterscheiden, deren Erfahrungsberichte in *En la orilla* (2013) ohne erkennbares Muster alternierend angeordnet und typographisch kursiv markiert sind. In diesen Erfahrungsberichten schildern die ehemaligen Angestellten der Schreinerei, Julio, Joaquín, seine Frau und die Ehefrau von Álvaro mit variablen internen Fokalisierungen ihre Wahrnehmungen der angespannten wirtschaftlichen Situation.

> »*El día a día, te atan los niños, la mujer; si no fuera por ellos harías todas las locuras, pero yo creo también que, cuando te ves con la soga al cuello, en ese momento explosivo, acaba pensando al revés: precisamente la mujer y los niños te arrastran a hacer esa locura que antes parece que te impedían hacer.*« [Herv. i. O.] (*En la orilla* 2013: 87)

Julio berichtet eindringlich von seiner wirtschaftlichen Notlage, die von Estebans Insolvenz und seiner Arbeitslosigkeit ausgelöst wurde (vgl. *En la orilla* 2013: 90). Die Ehefrau von Álvaro leidet unter dem veränderten Alltag, seitdem ihr Mann seine Arbeit verloren hat. »*Con mi marido apenas hablo, ni siquiera estos días en que lo han despedido de la carpintería y se pasa el tiempo metido en casa. Se instala ante la pantalla del ordenador, se conecta a internet, y se molesta cada vez que le dirijo la palabra.* [Herv. i. O.]« (*En la orilla* 2013: 124) Sie erlebt Álvaros Untätigkeit als Belastung ihrer Beziehung; ähnliche Gefühle teilt auch die Frau von Joaquín (vgl. *En la orilla* 2013: 230). Joaquín selbst beschreibt eindringlich seine Existenzangst, die von seiner plötzlichen Arbeitslosigkeit ausgelöst wurde.

> »*Estos días en que no tengo nada que hacer desde que me echaron de la carpintería me da por caminar por esas zonas, fumándome un cigarro, porque es una forma de tranquilizarme, o de escaparme, de no pasarme todo el santo día pensando qué cojones vamos a hacer con el sueldo de mi mujer y los meses que me quedan de paro.* [Herv. i. O.]« (*En la orilla* 2013: 279f.)

Als fünfte intra-homodiegetische Erzählinstanz fungiert Estebans Vater, der in tagebuchartigen Aufzeichnungen auf der Rückseite von Kalenderblättern als autodiegetischer Erzähler mit interner Fokalisierung von seiner Kindheit und Jugend, Konflikten mit seinem Vater und den Repressionen seitens der Franquisten berichtet. Die Passagen gewinnen an Relevanz, weil der Vater in der Erzählgegenwart des Jahres 2010 stumm bleibt. Velloso Álvarez (2017) weist in diesem Zusammenhang auf einen abrupten Wechsel der Fokalisierung hin:

> »cuando aparece esa suerte de narrador demiúrgico […] y autónomo que detiene el relato principal para informarnos de la existencia y fortuna del manuscrito del padre de Esteban, una instancia enunciadora que parece conocer pasado, presente y futuro y no está sometida a las limitaciones cognitivas de ningún personaje concreto y, por tanto, un caso claro de *focalización cero.*« [Herv. i. O.] (Veloso Álvarez 2017: 93)

Die extra-heterodiegetische Erzählinstanz leitet in Nullfokalisierung die Aufzeichnungen von Estebans Vater auf der Rückseite von Kalenderblättern des Jahres 1960 ein. »***Están escritos a lápiz en letra diminutiva y algunos pasajes se han borrado casi por completo y resultan ilegibles. Por eso no se incluyen aquí.***[Herv. i. O.]« (*En la orilla* 2013: 342) Der Erzähler tritt als fiktiver Herausgeber der Notizen auf und schränkt seine Glaubwürdigkeit ein, weil er selbst nicht für den Inhalt der Aufzeichnungen verantwortlich ist, die darüber hinaus nicht durchgehend lesbar sind. Typographisch sind die Passagen kursiv und fett gedruckt. Besonders interessant sind die Mutmaßungen des heterodiegetischen Erzählers über den zukünftigen Umgang mit den Kalenderblättern nach Estebans Tod.

»***P.D. Cuando dentro de unos días vengan a vaciar la casa [...] nadie – como es lógico – se fijará en el calendario de 1960 perdido entre montañas de papel, facturas, albaranes, catálogos, periódicos y revistas [...] Pero para que eso ocurra han de pasar todavía unos meses.*** [Herv. i. O.]« (*En la orilla* 2013: 357)

In *Localización de exteriores* dominiert Esteban als autodiegetischer Erzähler, was zum einen auf die quantitative Mehrheit seiner Äußerungen zurückgeführt werden kann, zum anderen rekapituliert er als einzige Figur umfassend sein Leben und ermöglicht so dem impliziten Leser eine Identifikation.

»No suena mal, la muerte me ató al taller parece el título de una tragedia soviética o variante social de una del Oeste de Sergio Leone. Esa culpa ya no me la he quitado hasta hoy mismo, aunque siempre he presentido que biológicamente soy un esclavo en busca de amo.« (*En la orilla* 2013: 191)

Die minutiös geschilderten Vorbereitungen seines Suizids entfalten eine umso bedrückendere Wirkung, je nüchterner Esteban von ihnen berichtet. Dabei wendet er sich in Gedanken immer wieder an seinen Vater. »Preparo el momento, padre, me encargo de devolverte al lugar en que quisiste quedarte y por nuestra culpa no te quedaste.« (*En la orilla* 2013: 214)

Éxodo ist ein langer innerer Monolog des Bauunternehmers Tomás Pedrós, der als intra-homodiegetischer Erzähler mit interner Fokalisierung von seiner Wahrnehmung der wirtschaftlichen Situation berichtet. Der Adressat kann nur aus der direkten Ansprache seiner Frau Ámparo erkennen, dass die Erzählstimme Pedrós zuzuordnen ist, der währenddessen schläft.

»—Tomás Pedrós, te estás quedando dormido, y roncas y se te cae la barba.
Abro los ojos, descubro que me pasa un kleenex por las comisuras de la boca y por la barbilla, me emociono, qué otra cosa puede ser el amor en estos tiempos difíciles.« (*En la orilla* 2013: 436)

Neben Francisco ist Pedrós als einzige Figur von der wirtschaftlichen Notlage nur peripher betroffen und er verlässt auch als einziger den Krisenort Olba mit der Gewissheit, außerhalb Spaniens ein neues Leben beginnen zu können. Statt sich seiner Verantwortung für die Insolvenz seiner Zulieferer bewusst zu sein, kommentiert er die Lage zynisch: »me atrevería a decir que está de moda ser pobre y que te embarguen la casa y el coche [...]. Te sacan en la tele como protagonista de reportajes si te desahucian o te echan de la empresa, te convierten en héroe.« (*En la orilla* 2013: 435)

Folgt man meinem Vorschlag, die unterschiedlichen subjektiven Krisenerfahrungen wegen ihrer thematischen Ähnlichkeit zusammenzufassen, ergibt sich aus ihrer fehlenden Hierarchisierung eine offene Perspektivenstruktur (vgl. Pfister 2001: 102), die den impliziten Leser in die Rolle einer moralisch-wertenden Instanz versetzt. Ausgehend von Vera und Ansgar Nünnings (2000) Modell mul-

tiperspektivischen Erzählens ist die Perspektivenstruktur in *En la orilla* (2013) als intradiegetisch-polyperspektivisch zu beschreiben (vgl. Nünning; Nünning 2000b: 43f.). Die unterschiedlichen Perspektiven, die typographisch mittels Kursivschrift von Estebans Erzählerrede unterschieden werden, erzeugen für den impliziten Leser ein kaleidoskopartiges Bild der erlebten wirtschaftlichen und sozialen Lage, die immer auch auf den außerliterarischen Kontext Spaniens verweist. Dabei fällt auf, dass in *En la orilla* (2013) die Stimmen der Verlierer durch ihre quantitative Mehrheit dominieren. Die einzelnen Erfahrungsberichte selbst sind nicht handlungstragend, sondern entfalten ihre bedrückende Wirkung erst durch ihre Zusammenstellung. Dabei resultieren diese Effekte aus den ausschließlich negativen Schilderungen der Krisenauswirkungen, bei denen die Betroffenen ihre Lage nicht erklären oder in gesamtwirtschaftliche Zusammenhänge einordnen. So beziehen alle ehemaligen Angestellten ihre Notlage ausschließlich auf die Insolvenz Estebans, führen sie aber nicht als Auswirkung auf die Zahlungsunfähigkeit des Bauunternehmers Pedrós und Estebans riskante Spekulationsgeschäfte zurück oder ordnen ihre subjektiven Erfahrungen in kollektive Dynamiken ein, die über Spanien hinaus die gesamte Eurozone betreffen. Einerseits sind die Erfahrungen hochgradig individuell, andererseits ergeben sich deutliche Überschneidungen, die durch vergleichbare Erfahrungen in ihrer deprimierenden Wirkung verstärkt werden. Velloso Álvarez (2017) verweist auf die Funktion der unterschiedlichen Erzählstimmen. »Todos ellos completan y matizan el relato parcial de Esteban y desde la experiencia subjetiva posterior al despido, hacen visible una realidad que de otro modo quedaría enterrada.« (Velloso Álvarez 2017: 84) Daher ergibt sich eine kontextualisierende und erklärende Wirkung der Einzelperspektiven in Bezug auf Estebans verzweifelte Entscheidung, Suizid zu begehen. Die verschiedenen homodiegetischen Erzähler tauschen sich über ihre Gefühle untereinander nicht aus und die einzelnen Passagen sind isoliert voneinander angeordnet. So ergibt sich strukturell eine polyphone Struktur mehrerer Erzähler, die auf der gleichen narrativen Ebene situiert sind.

Der implizite Leser erschließt aus den subjektiven Erfahrungen einen Überblick über die Situation und wird so auch zu einer Beurteilung der Einzelperspektiven angeregt. »Chirbes, a través del juego de tiempos, de confrontación de voces y de miradas, obliga al lector adoptar un punto de vista superador y a reflexionar sobre el fragmentarismo y la intencionalidad de todo relato.« (Serber 2016: 57) Erst aus den subjektiven Erfahrungen kann der implizite Leser die Reaktionsmuster der Betroffenen rekonstruieren und ihre kollektive Dimension erkennen. Velloso Álvarez (2017) ordnet *En la orilla* (2013) als »nueva narrativa social« ein, in der die sozio-ökonomische Realität des 21. Jahrhunderts in Spanien »desde una perspectiva crítica y realista« reflektiert wird (Velloso Álvarez 2017: 79). Jedoch ist gezeigt worden, dass das kritische Potential nicht von den Erzählstimmen selbst artikuliert wird, sondern erst aus der Kombination der Einzelperspektiven seitens des

impliziten Lesers rekonstruiert werden muss. In *En la orilla* (2013) wirkt sich das multiperspektivische Erzählen nicht als Effekt der Dissonanz oder Reibung sich widersprechender Stimmen aus, sondern vielmehr steigernund ergänzen sich die individuellen Erfahrungen. Die unbeteiligte und zynische Haltung von Tomás Pedrós verstärkt das Elend und die Existenzangst von Esteban und seinen ehemaligen Angestellten. Für den impliziten Leser entsteht so ein Chor der Verliererstimmen.

3.2.5 Das Eigene und das Fremde: Nationalität und die Krise

Ausgelöst von einer Insolvenzwelle gingen allein in der zuvor boomenden Baubranche Spaniens von 2007-2009 rund 920.000 Arbeitsplätze verloren (vgl. Bellera Kirchhoff; Schreiner 2012[76]). In Spanien stieg die Arbeitslosenquote von 8,5 Prozent im Jahr 2006 auf rund 20 Prozent im Jahr 2010 (vgl. Statista 2021[77]). Diese Entwicklung wurde von der Strukturschwäche des spanischen Wirtschaftssystems bereits vor der Krise begünstigt (vgl. Köhler 2010). Vor diesem Hintergrund entwickeln sich Konflikte, die sich zum einen innerhalb der heterogenen Gruppe der Zuwander*innen und zum anderen in Konfrontation mit Spanier*innen entfalten.

In *En la orilla* (2013) werden die Folgen der Wirtschaftskrise anhand ihrer Einflüsse auf das Verhältnis zwischen Einwander*innen und spanischer Gesellschaft beschrieben. Diese Einflussfaktoren der Krise manifestieren sich in der Zuspitzung und der plötzlichen Sichtbarkeit sozialer Ungleichheiten und Spannungen. In »*En la orilla* (2013): españoles contra extranjeros« (2021) schlage ich vor, in Chirbes Roman die Wirtschaftskrise als Motor für den Anstieg fremdenfeindlicher Tendenzen seitens der Freunde von Esteban gegenüber Zugewanderten, repräsentiert von den Marokkanern Ahmed, Rachid, Abdeljaq und der Kolumbianerin Liliana, zu interpretieren. Diese Entwicklung bezeichne ich als »dualismo entre empleados españoles y extranjeros.« (Kaewert 2021: 159) Ausgehend von dem widersprüchlichen Verhältnis von Esteban und seinen Freunden zu den Marokkanern und der Kolumbianerin soll dieser Interpretationsansatz nun aufgegriffen und spezifiziert werden. So soll auch gezeigt werden, dass sich in von Krisen betroffenen Gesellschaften vermehrt Konflikte anbahnen, die auf der Zuschreibung von Fremdheit und Zugehörigkeit beruhen.

In *El hallazgo* erfährt der implizite Leser, dass der Marokkaner Ahmed Ouallahi zur ersten Generation Eingewanderter gehört und nach seiner Immigration nach Spanien in der boomenden Baubranche arbeitete. »Cuando llegó, la mayoría de los

---

76 In »Spanien: Die Austeritätsfalle vertieft die soziale und wirtschaftliche Krise« (2012) beschreiben Ricard Bellera Kirchhoff und Patrick Schreiner die Entwicklungen der Wirtschaftskrise in Spanien ab 2008 und gehen dabei auch auf die ökonomischen Vorbedingungen ein.

77 Statista (2021) stellt die Entwicklung der spanischen Arbeitslosenquote von 1980 bis 2019 in einer Grafik dar (vgl. https://bit.ly/3cjH37E).

peones de albañil de la comarca eran paisanos suyos, él mismo encontró en la obra sus primeros trabajos; después se presentaron los ecuatorianos, los peruanos, los bolivianos y los colombianos.« (*En la orilla* 2013: 15) Vor seinem insolvenzbedingten Arbeitsplatzverlust in Estebans Schreinerei war er im landwirtschaftlichen Niedriglohnsektor als Erntehelfer angestellt (vgl. *En la orilla* 2013: 65). Über Ahmed selbst erhält der implizite Leser indes nur wenige Informationen, die aus den Gedanken von Esteban rekonstruiert werden können.

> »¿Y qué hubiéramos hecho con Ahmed y sus planes de traer a su padre de Marruecos, donde vive, viudo y solo, porque los otros hermanos han emigrado a Francia, a Bélgica, y su idea de meterse en la compra de una casa con cuatro habitaciones, una para el matrimonio, otra para el viudo, y una para cada niño, porque son niño y niña […].« (*En la orilla* 2013: 293)

Durch die Einflüsse der Wirtschaftskrise auf die spanische Baubranche verloren ab 2008 viele Migrant*innen ihre Erwerbsgrundlage, unter ihnen auch der Marokkaner Abdeljaq. »*Ma keinch al jadima. Oualó.* [Herv. i. O.] No hay trabajo, nada.« (*En la orilla* 2013: 14) Als erstes Merkmal seiner Fremdheit wird hier seine verzweifelte Aussage auf Arabisch, typographisch in Kursivschrift markiert, wiedergegeben. Der heterodiegetische Erzähler beschreibt in *El hallazgo* die veränderten Emigrationsbewegungen aus Spanien, die von den wirtschaftlichen Rezessionen ausgelöst wurden: »Los marroquíes se van a Francia, a Alemania, los latinoamericanos regresan a sus países, a pesar de que se habían convertido en los obreros más apreciados.« (*En la orilla* 2013: 15) Trotzdem wird der Eindruck vermittelt, dass der Ausländeranteil weiter ansteigt. Die Lebensumstände der Eingewanderten unterscheiden sich indes grundlegend von denen der Spanier*innen, was die ärmlichen Behausungen unweit von Olba auch räumlich manifestieren.

> »Aparente tierra de nadie sobre la que han crecido algunas chabolas, seguramente levantadas por gente del Este de Europa, o por marroquíes que trabajan como peones en tareas agrícolas y mero olean en busca de hierro, electrodomésticos usados, muebles viejos, cobre, lo que puedan arramblar o robar.« (*En la orilla* 2013: 36)

Je geringer der soziale Status einer Gruppe ist, desto höher ist der Anteil an Ausländer*innen, was sich anhand der aus der Gesellschaft ausgestoßenen Prostituierten im Sumpfgebiet zeigt: »muslos y pechos de mármol blanquísimo o amarillento, cuerpos rosados, carnes de color de café con leche, y de café solo, o, como antes se decía, de ébano, relucen bajo la quebradiza luz de la mañana: un muestrario de todas las razas.« (*En la orilla* 2013: 37)

Während sich Ahmed nicht ausdrücklich in Abgrenzung zur spanischen Gesellschaft als Marokkaner definiert und auch keinen Wunsch nach einer Rückkehr in seine Heimat zum Ausdruck bringt, thematisiert Liliana ihre Herkunft offen und

artikuliert ihre Sehnsucht nach Kolumbien, beispielsweise über die Schilderungen von landestypischen Rezepten und Lebensmitteln.

> »Un día voy a prepararles un buen sancocho, que es como un cocido de ustedes, pero nosotros le ponemos verduras que ustedes apenas usan o ni siquiera conocen, arracacha, mazorca de maíz, yuca, plátano verde, y el guiso lo perfumamos con cilantro, esa hierba que acá tanto he echado de menos hasta que empezaron a traerla en el locutorio colombiano y en las tiendas de los musulmanes.« (*En la orilla* 2013: 31)

Velloso Álvarez (2017) stellt Lilianas starke Identifikation mit ihrer Heimat Ahmeds Bemühungen gegenüber, möglichst unauffällig und angepasst zu wirken. Dabei weist er auch auf die nostalgisch-emotionale Verzerrung von Kolumbien in Lilianas Erinnerung hin.

> »Esta [Liliana] sí que parece reivindicar de modo reiterado a lo largo de la novela sus raíces y manifiesta su desarraigo, por lo que el componente identitario parece mucho más fuerte; sin embargo, el diálogo final con su amiga Susana pone de manifiesto que en realidad lo que se añora no es la tierra de la que se partió, sino una imagen idealizada y congelada en la memoria de la misma que se sabe irrecuperable.« (Velloso Álvarez 2017: 88)

Liliana selbst ist sich der Vorurteile bewusst, die Esteban und seine Freunde gegenüber Kolumbianer*innen hegen, dennoch fühlt sie sich davon offensichtlich nicht diskriminiert, sondern schlicht nicht betroffen.

> »Ustedes los españoles piensan que los colombianos somos un tanto salvajes. Es verdad lo que dices, Liliana, los colombianos no tenéis muy buena prensa entre estos pueblerinos de Olba, pero es que a ellos les asusta todo lo que no han visto hacer y aspiran a ver morir. Y luego está eso que cuentan los periódicos, lo que se oye por la radio y se ve por la tele, que no ayuda en la consideración: las guerrillas, las FARC, y los paramilitares, los clanes de droga, el cártel de Cali y el de Medellín, las armas de fuego, los tráficos de esto y aquello […]. Sí, dice usted bien, don Esteban, pero no todos los colombianos somos así, no todos guerrilleros ni narcos.« (*En la orilla* 2013: 39f.)

Der Umgang von Esteban und seinen Freunden mit Liliana und Ahmed ermöglicht erste Rückschlüsse über Vorurteile gegenüber Fremden, lässt aber auch eine gewisse Unterscheidung von lateinamerikanischen und muslimischen Eingewanderten erkennen, bei der die Religion als ausschlaggebendes Distinktionsmerkmal zur Hierarchisierung fungiert. »Moros y cristianos sólo entran en contacto para ver quién le da por culo a quién.« (*En la orilla* 2013: 15) Dabei steigert die Zugehörigkeit zur muslimischen Religionsgemeinschaft in *En la orilla* (2013) den Grad der wahrgenommenen Fremdheit, was Ahmed als ablehnende Haltung erlebt. »Nunca

sabe si es verdad que todo el mundo lo mira mal por ser moro o si es él quien se obsesiona y se cree que todo el mundo lo mira con desconfianza.« (*En la orilla* 2013: 19)

In *Von Fremdheit lernen. Zum produktiven Umgang mit Erfahrungen des Fremden im Kontext der Globalisierung* (2015) widmet sich Ralph Buchenhorst den Wirkungspotentialen von Vielfalt in Gesellschaften und fokussiert dabei insbesondere das Phänomen der kulturellen Fremdheit, die Buchenhorst (2015) als

> »Befindlichkeit [versteht], die in sozialen Beziehungen genau dann produziert wird, wenn Individuen und Gemeinschaften auf Artefakte, Handlungen oder Kommunikationen treffen, die sie nicht in ihre etablierten kulturellen und epistemischen Ordnungen integrieren können, weil ihnen sinnhafte Anschlusselemente fehlen. Der Befremdungsimpuls ist damit unmittelbar abhängig von der Komplexität dieser Ordnungen und von ihrem Vermögen, Neues, Nichtintegriertes und Unverstandenes über das Erkennen und Respektieren der Fremdheit hinaus anschlussfähig zu gestalten.« (Buchenhorst 2015: 11)

Demnach werden die Wertvorstellungen, die mit dem Islam in Relation gesetzt werden, als weniger integrierbar und folglich als fremd wahrgenommen (vgl. Kaewert 2021: 164). Diese Deutung antizipiert die Soziologin Gemma Martín Muñoz[78] (2007). »Parece que el mejor musulmán es el que deja visiblemente de serlo. De ahí nuestra tendencia a dividir entre ›musulmán bueno‹ y ›musulmán malo‹«. Diese Einteilung in gute, verstanden als angepasste Muslime, und solche, die ihre religiöse Zugehörigkeit offen und in Abgrenzung zur christlichen Mehrheitsgesellschaft demonstrieren und daher negativ wahrgenommen werden, zeigt sich in *En la orilla* (2013) am Beispiel von Ahmed und Abdeljaq. Die Zuschreibung als Fremde, die sich als Diskriminierung auswirkt, erzeugt bei Ahmeds muslimischen Freunden einen Rückzug aus dem öffentlichen Leben und motiviert sie zum Aufbau einer Parallelgesellschaft, was einhergeht mit religiösem Fanatismus. Diese bisweilen gar islamistischen Tendenzen manifestieren sich anhand der Reaktionen auf die 2004 verübten Anschläge in Madrid[79], die Abdeljaq feiert (vgl. *En la orilla* 2013: 16). Die Reaktionen auf die Anschläge innerhalb der spanischen Gesellschaft zeugen von einer deutlichen Rangfolge der Fremdheit von zugewanderten Marokkaner*innen und Lateinamerikaner*innen

> »Los empresarios confiaban en ellos [los latinoamericanos] por cuestiones de lengua, de religión, de carácter y, sobre todo, porque desde que se podujeron los atentados de 2004 en Madrid, levanta sospechas cualquiera que venga de Marruecos

78 Amanda Figueras zitiert in »El rechazo a musulmanes en España es una realidad creciente, según estudios de la UE« (2017) die Soziologin Gemma Martín Muñoz (vgl. Figueras 2017).

79 In 3.2.4. Chor der Verlierer ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Anschläge vom 11.03.2004 von marokkanisch stämmigen Terroristen verübt wurden.

> (la mayoría de los que se supone que pusieron las bombas fueron marroquíes) y tenga algo que ver con el islam y el islamismo.« (*En la orila* 2013: 15)

Ahmed, der Abdeljaqs Haltung nicht teilt, schreibt indes seinen Landsleuten eine Mitverantwortung für das Misstrauen seitens der spanischen Bevölkerung zu:

> »Ahmed piensa que los propios marroquíes colaboran en aguzar esa desconfianza y en dificultar las cosas. Sus amigos de albañiles, que unos años antes bebían, fumaban y compartían porro con los españoles de la cuadrilla en la que trabajaban, se declaran, rechazan ofendidos la litrona que circula en la comida de mediodía, y, al concluir la jornada laboral, no entran en el bar.« (*En la orilla* 2013: 15)

Er erkennt als einziger die wechselseitigen Einflüsse aus fremdenfeindlich-diskriminierenden Vorurteilen der Spanier*innen und der wachsenden Identifikation mit ihrer religiös-kulturellen Bezugsgruppe und der steigenden Islamisierung seitens der Marokkaner*innen, die bei Abdeljaq auch als Reaktion auf die ihm entgegengebrachte Diskriminierung zu verstehen ist:

> »hoy nos pisan los nazarenos, les limpiamos la mierda de los retretes, les servimos sus asquerosos vinos en los bares, les construimos las cosas en las que comen *jaluf* y follan sin hacer las abluciones ni lavarse el semen de sus prepucios, nuestras mujeres les hacen las camas y estiran las sábanas impuras, pero se acerca el día en que seremos nosotros los que los llevemos atados con una cadena por el cuello, caminando a cuatro patas.« (*En la orilla* 2013: 17)

Ausgehend von den fremdenfeindlichen Haltungen interpretiere ich das Verhältnis zwischen Spanier*innen und Ausländer*innen in *En la orilla* (2013) als Konflikt, der maßgeblich aus der Verknappung finanzieller Ressourcen, den Kürzungen im Sozialsektor und der gestiegenen Arbeitslosigkeit resultiert und sich auch in hierarchischen Zuschreibungen von Fremdheit auswirkt. Die Hierarchien kommen auch innerhalb der heterogenen Gruppe der Eingewanderten selbst zum Tragen und gehen immer einher mit der Betonung der eigenen Zugehörigkeit zu einer Gruppe. So identifiziert sich Liliana scheinbar stärker mit der spanischen Gesellschaft und artikuliert ähnlich ablehnende Positionen gegenüber Marokkaner*innen wie Esteban und seine Freunde: »la carne no se me ocurría comprarla allí. Vete a saber dónde mataron esos corderos, esos bueyes.« (*En la orilla* 2013: 31) Daraus kann geschlussfolgert werden, dass sich die Einwander*innen durch die Zuschreibung von Andersartigkeit gegeneinander ausspielen. Trotz dieser Hierarchisierungen lassen sich in *En la orilla* (2013) deutlich fremdenfeindlich-rassistische Generalisierungstendenzen identifizieren, die auch außerliterarisch nachweisbar sind. So gaben

laut *Informe Evolución del racismo y la xenofobia en España*[80] 2010 46 Prozent der befragten Spanier*innen an, die Zahl der Migranten in Spanien sei zu hoch. Auch aus den Unterhaltungen von Esteban und seinen Freunden wird eine diffuse Angst deutlich, die sich auf die vermeintliche Omnipräsenz der Ausländer*innen bezieht. »Y en voz baja: hay que ver lo que se junta aquí. Si es que da miedo. Gitanos, rumanos, colombianos, mafiosos italianos, rusos. Todo gentuza.« (*En la orilla* 2013: 57) Diese Angst, gepaart mit Minderwertigkeitskomplexen seiner Freunde und der Überzeugung der eigenen Überlegenheit gegenüber den Eingewanderten, bringt Francisco kritisch zum Ausdruck. »Mezcláis cosas, en efecto ricos y pobres, arriba y abajo, pero también británicos y españoles, el norte y el sur, Europa y África. Porque esto, amigos míos, por mucho que nos esforcemos en negarlo, sigue siendo el África que empieza en los Pirineos.« (*En la orilla* 2013: 256) Mit *el África que empieza en los Pirineos* spielt der implizite Autor auf einen bekannten Ausspruch aus der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (publiziert zwischen 1751 und 1780) an, der sich kritisch auf die Rückständigkeit Spaniens bezieht. Diese Kritik greift Francisco auf und verknüpft sie mit dem Vorurteil der Unterentwicklung Afrikas, woher die Mehrheit der Migrant*innen in *En la orilla* (2013) stammt. Interessanterweise greift Chirbes das Motiv der strukturellen Rückständigkeit Spaniens auch in Bezug auf die umgekehrten Migrationsbewegungen der Prostituierten in Richtung ihrer Heimatländer auf. »Parece que las cosas van mejor en el país emergente y se supone que las chicas han puesto su negocio en Río o en São Paulo.« (*En la orilla* 2013: 38) Tatsächlich jedoch entsprechen das empirisch erfasste Stimmungsbild von 2010 und die Figurenwahrnehmung in *En la orilla* (2013) nicht dem numerischen Ausländeranteil Spaniens, der von 2008 bis 2011 stabil bei rund 11 Prozent lag und bis 2018 sogar auf 9,78 Prozent sank (vgl. Statista 2020[81]). Es wird also deutlich, dass die gestiegene Fremdenfeindlichkeit nicht aus einem steigenden Ausländeranteil, sondern aus veränderten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen resultiert, für die jedoch die Eingewanderten nicht verantwortlich sind. »El vínculo entre crisis económica-social e inmigración resulta claramente falsa.« (Kaewert 2021: 161)

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass in *En la orilla* (2013) der Faktor Nationalität als Parameter zur Messung sozialer Spannungen fungiert, die sich durch die Wirtschaftskrise ab 2008 wie durch ein Brennglas verstärken und sichtbar werden. So wird die kausale Verkettung von Krise und Konflikt deutlich. Die verzweifelt anmutenden Tendenzen, die gesellschaftlich ohnehin geächteten Eingewanderten für die Existenzangst und das eigene Versagen verantwortlich zu ma-

80 *Evolución del racismo y la xenofobia en España. Informe 2010*, abrufbar unter https://bit.ly/3ceUJAu

81 Statista (2021): *Spanien: Anteil ausländischer Staatsangehöriger an der Gesamtbevölkerung aufgeschlüsselt nach Geschlecht von 2009 bis 2019* (abrufbar unter http://bit.ly/2m53OVw).

chen, verdecken gleichermaßen die kollektive Dimension des Elends, die nur Esteban zu erkennen scheint. »El embargo, una llana que ha vuelto a igualarnos, todos al mismo nivel, todos al suelo.« (*En la orilla* 2013: 247)

3.2.6 Der schlechte Ort: Verwahrlosung

In *En la orilla* (2013) erzeugen die zahlreichen Ausprägungen von Räumlichkeit, die sich auf die Handlungs- und Denkmuster der Figuren auswirken, negativ konnotierte Wirkungspotentiale auf den impliziten Leser. Dabei spielen sowohl die Art der Beschaffenheit dieser räumlichen Struktur als auch ihre Darstellungsmodi eine zentrale Rolle. Ich gehe im Folgenden davon aus, dass die räumliche Verortung der Handlung, die ich bewusst nicht auf das Verhältnis von literarisiertem Raum und extraliterarischem Georaum begrenze, als narratives Verfahren zu bezeichnen ist, von dem das Potential einer besonders eindrücklichen Symbolwirkung ausgeht. So wird beim impliziten Leser eine Stimmung evoziert, die als krisenhaft wahrgenommen wird.

Um die Funktionen der räumlichen Verortung in *En la orilla* (2013) zu untersuchen, müssen zunächst die unterschiedlichen Handlungsräume dargestellt werden. Dabei soll als erste Annäherung zwischen Handlungsräumen und topographischen Verweisen[82] unterschieden werden. Geographisch ereignen sich die Geschehnisse in der Umgebung von Olba, unweit der spanischen Mittelmeerküste. Die topographischen Verweise beziehen sich zum einen auf spanische Großstädte, und zum anderen auf Kolumbien und Marokko, die Herkunftsländer von Ahmed und Liliana. Die Erwähnung der Städte Barcelona, Madrid, Valencia, Salamanca und Málaga sind alle eng mit Esteban und seiner Lebensgeschichte verknüpft, jedoch werden die Städtenamen lediglich genannt und es erfolgt keine konkrete Beschreibung der Örtlichkeiten, an denen sich Esteban aufgehalten hat. Daher ist diese Ausprägung der Referenz auf den außerliterarischen Georaum zu vernachlässigen.

Die Titel der drei Teile des Romans, *El hallazgo*, *Localización de exteriores* und *Éxodo*, akzentuieren die Relevanz von Räumlichkeit, die sich in spezifische Handlungsräume unterteilen lässt und alle an den Protagonisten Esteban gebunden sind. Unterscheiden lassen sich der Sumpf (*el marjal/el pantano*), insbesondere in Abgrenzung zum tendenziell projiziert modellierten Raum der Mittelmeerküste, die Wohnung, in der Esteban und sein Vater leben, die Schreinerei und die Bar Castañer, die Esteban täglich frequentiert. Vidal Pérez (2019) reduziert die Verortung der Handlung in *En la orilla* (2013) auf zwei Räume: »la narración circula en-

82 Als topographische Verweise bezeichne ich die Erwähnung von außerliterarisch referenzialisierbaren Orten, an denen die Figuren jedoch nicht agieren, sondern von denen lediglich berichtet wird.

tre dos espacios simbólicos. El mar de Misent y la laguna de Olba.« (Vidal Pérez 2019: 84) Diese Annahme kann hinsichtlich der Symbolwirkung dieser beiden Räume sicherlich Gültigkeit beanspruchen, jedoch wird diese Reduktion durch ihre Vereinfachung den komplexen räumlichen Strukturen kaum gerecht. Stattdessen schlage ich für die Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen in *En la orilla* (2013) vier Interpretationsansätze vor, von denen sich der erste auf meine Anregung bezieht, die Handlungsräume in *En la orilla* (2013) als geschlossen zu bezeichnen. Um die Ausprägungen dieser Geschlossenheit aufzuzeigen und ihre Bedeutung darzulegen, erläutere ich das Kriterium der Geschlossenheit anhand der Werkstatt und der Wohnung von Esteban und seinem Vater, der Bar Castañer und anhand des unweit von Olba gelegenen Sumpfgebiets. Die Begrenzungsmechanismen dieser Räume entfalten auf die Figuren die Wirkung einer limitierenden Eingrenzung ihres Aktionsspielraumes hinsichtlich sozialer, beruflicher und wirtschaftlicher Aspekte. Folglich verharren die Figuren an Orten, die gleichsam zu Symbolen des Niederganges der Krise werden. So erwägt einzig Álvaro, einer der ehemaligen Angestellten von Esteban, Olba zu verlassen. »Con lo que nos queda a los dos podríamos hacerlo vender el piso, comprar la caravana, meterlo que nos sobrara a plaza fijo, e irnos lejos, yo con mi tarjeta sanitaria en el bolso.« (*En la orilla* 2013: 128) Es zeigt sich jedoch, dass das Verlassen von Olba keinesfalls als realistische Option in Betracht gezogen, sondern hypothetisch und ohne klare Absicht erwähnt wird.

Die geschlossene Modellierung der Räume wird insbesondere in Bezug auf die Bar Castañer evident, deren symbolischen Bedeutung Velloso Álvarez (2017) betont:

> »El propio escenario [del bar] y la actividad que desarrollan en él estos personajes tiene un evidente valor simbólico: retirados de la primera línea de fuego y habiéndose consolidado en su estatus, los hombres distraen su vejez con las partidas de tute y dominó.« (Velloso Álvarez 2017: 87)

Dabei fungiert die Bar als Treffpunkt für die Verlierer der Krise und markiert einen geschützten Zufluchtsort, der die Betroffenen von der offenen Konfrontation mit ihrem Niedergang ablenkt. Die Konstituierung der Bar Castañer als Rückzugsort der Abgehängten baut sich diachron auf. Zunächst war sie für Esteban Ausdruck der Rückständigkeit, der er entfliehen wollte. »Para mí el bar Castañer dejó de ser el único refugio durante algún tiempo: quise alejarme del aduar para siempre [...] cuando volví, estaba convencido de que mi regreso iba a ser sólo provisional.« (*En la orilla* 2013: 59) Die innere Geschlossenheit der Bar manifestiert sich auch anhand der Homogenität ihrer Gäste, von denen sich Francisco, der wie ein Eindringling wirkt, deutlich unterscheidet. »Viene [Francisco] al bar a tomar apuntes, notas de color local con las que añadirle verismo a sus libros.« (*En la orilla* 2013: 58) Auch die Werkstatt und die Wohnung von Esteban und seinem Vater entfalten eine eingrenzende Wirkung. In diesem Mikrokosmos trifft der Vater als Oberhaupt die

Entscheidungen. »Tú no tienes nada que ver con esto, bájate, que hay que levantar la persiana del taller, me dijo cuando me vio observándolo, apoyado en el marco de la puerta. En esta casa yo nunca he tenido nada que ver con nada.« (*En la orilla* 2013: 121) Die Rückkehr nach Olba, in die Werkstatt seines Vaters, geht für Esteban mit der Akzeptanz einer Zukunft »cuyos límites coincidían con el taller y la sombra tutelar de mi padre« (*En la orilla* 2013: 169) einher. In Bezug auf das Sumpfgebiet ergibt sich die Geschlossenheit einerseits aus der geographischen Abgeschiedenheit von Olba, andererseits manifestiert sie sich in den diachron wechselnden Funktionen und Bedeutungen des Sumpfes.

Alle Handlungsräume in *En la orilla* (2013) sind negativ konnotiert, daher mache ich zweitens den Vorschlag, die räumliche Verortung der Handlung mit dem Terminus *schlechter Ort* zu markieren. So kann die bedrückende Negativität der geographischen Räume, die sich eindrücklich an der Modellierung des Sumpfes manifestiert, weiter spezifiziert werden. Mirjam Leuzinger (2017) charakterisiert das Sumpfgebiet als Ort der Verlierer und leitet diese Bedeutung aus seiner historischen Entwicklung her, bei der sie sich maßgeblich auf den spanischen Bürgerkrieg bezieht.

> »Como lugar de los vencidos, del fracaso histórico y del olvido, el pantano no vuelve a recuperar su valor, transformándose, por el contrario, en ›una especie de abandonado patio trasero‹ en una zona desprestigiada tanto por los habitantes como por la Administración pública que ha dejado de vigilarla o guardarla.« (Leuzinger 2017: 254)

Anknüpfend an Leuzinger interpretiert Schmidt (2018) das Sumpfgebiet als Mikrokosmos, »[que] refleja la historia reciente de España, que conduce de la Guerra Civil al *statu quo* [Herv. i. O.] socio-económico del franquismo, de la transición democrática a la modernidad neoliberal y, finalmente, a la crisis.« (Schmidt 2018: 111) Meinem Vorschlag nach ist eine Fokussierung der historischen Vergangenheit zur Erklärung der Symbolfunktion des Sumpfgebietes nicht ausreichend, daher konzentriere ich meine Untersuchung auf die Bedeutung des Sumpfes in der erlebten Gegenwart Estebans. Ferner wird deutlich, dass Negativität und Verfall nicht auf den Sumpf beschränkt sind, sondern auch in Form zurückgelassenen Baumaterials und verwaister Baustellen weithin sichtbar sind. Daher schlage ich vor, Leuzingers Interpretation des Sumpfes als negativ wahrgenommener Raum der Verlierer über die geographische Begrenzung hinaus auf ganz Olba auszuweiten, da die zerstörerischen Folgen von Bebauung, Umweltzerstörung, Massentourismus und der Wirtschaftskrise auch an anderen Orten sichtbar sind, was ich mit der Interpretation des schlechten Ortes kennzeichne. So werden die Auswirkungen der Krise omnipräsent ausgestellt, wie an Estebans Beschreibung der Aussicht von seiner Terrasse deutlich wird.

> »Mientras habla [Carlos], pienso en que, desde la terraza de mi casa, puedo ver las grúas inmóviles por encima de los bloques de piso a medio acabar, algunas llevan una carretilla colgando, y esas carretillas son de sello que representa el desastre.« (*En la orilla* 2013: 250)

Im Gefüge der Räume geht vom Sumpfgebiet dennoch besondere Relevanz aus, da hier die negativsten Krisenauswirkungen eigenartig konzentriert erscheinen, sodass der Sumpf zum Figurenraum der sozial Marginalisierten aufgebaut wird.

Ein dritter Interpretationsansatz bezieht sich thematisch auf die Beziehung zwischen Mensch und Natur, die sich auch auf meinen Vorschlag auswirkt, die Handlungsräume als schlechte Orte zu konzeptualisieren. So werden in *En la orilla* (2013) die Auswirkungen der Krise in ihrer zerstörerischen Drastik repräsentiert.

> »Así, el impulso destructor del hombre transforma el eterno idílico de esta localidad próxima a la costa en un mar de bloques de cemento semi vacíos, urbanizaciones de lujo que apenas reciben visitas y obras a medio construir.« (*En la orilla* 2013: 90)

Es wird angedeutet, dass die lange andauernde Dominanz des Menschen über die Natur sich umkehrt. Dabei wird von der Beobachtung ausgegangen, dass der Mensch der Natur lange territoriale Ressourcen abgerungen hat, was anhand der neu erbauten Wohnsiedlungen an der Küstenlinie evident wird. Dieser Eindruck wird sukzessiv aufgebaut und mündet in Estebans Vorstellung einer entfesselten, unkontrollierbaren Natur, die sich ihr Territorium zurückerobert:

> »no paro de pensar que, si esto fuera la selva, veríamos cómo las lianas empezaban a trepar pegando sus ventosas en las cristaleras de las tiendas cerradas, en las paredes de los bloques de apartamentos abandonados, cubriendo con su masa vegetal los áticos vacíos. La ciudad perdida, como las películas esas de aventuras con las que disfrutábamos cuando éramos niños.« (*En la orilla* 2013: 325)

In »La piscina global. El mediterráneo de Rafael Chirbes desde el spatial turn y la ecocrítica« (2019) analysiert Vidal Pérez die Romane *Crematorio* (2007) und *En la orilla* (2013) aus ökokritischer Perspektive.

> »A través del análisis de sus representaciones espaciales, tomando como herramienta el marco teórico del *spatial turn* [Herv. i. O.] y la ecocrítica peninsular, se tendrán en cuenta dos ejes principales: por una parte, el mundo en que el turismo, la explotación inmobiliaria y la contaminación ambiental constituyen auténticas evidencias de la globalización social y financiera; por la otra, la vinculación que se establece entre las dinámicas del olvido de la guerra civil española y la dictadura y la destrucción del paisaje.« (Vidal Pérez 2019: 75)

Vidal Pérez' Ausgangsthese einer Idealisierung des Georaums Mittelmeer lässt sich jedoch ausschließlich in Chirbes Roman *Crematorio* (2007) nachweisen und ist daher für die angestrebte literaturwissenschaftliche Krisentypologie wenig anschlussfähig.

Ein vierter Schwerpunkt der Interpretation bezieht sich auf soziale Räume, die sich aus den geographischen Handlungsräumen konstituieren, wie sich eindrücklich an der Bar Castañer und dem Sumpfgebiet aufzeigen lässt. So ist der Sumpf keinesfalls ausschließlich als Raum der Verlierer konnotiert, sondern fungiert zugleich als figuraler Erinnerungsort[83], als Zufluchtsort für Verfolgte und als ökologisches Schutzgebiet. Auf die psychologisch-emotionale Bedeutung der geographischen Räume verweist auch Velloso Álvarez (2017), jedoch ohne die spezifische Wahrnehmung dieser Räume und ihre Wirkungspotentiale explizit auf die Krise zu beziehen. »Los espacios se suceden en el texto sin que los narradores tengan la necesidad de dar cuenta de su desplazamientos físicos, al hilo de los recuerdos y experiencias interiorizadas en ellos.« (Velloso Álvarez 2017: 92) Durch die Anbindung der Figuren und ihre Erinnerungen an eine bestimmte Örtlichkeit, aus der sich eine soziale Bezugsgruppe konstituiert, werden zugleich Fragen nach Heimat, Zugehörigkeit, individueller und intergenerationaler Abgrenzung und Aspekte der Ressourcennutzung der Natur aufgeworfen. Diese Fragen werden in Räumen verhandelt, die in ihrer Verwahrlosung und Trostlosigkeit direkt die Krise repräsentieren und ihren Folgen Ausdruck verleihen.

Die Beschreibung der Handlungsräume erfolgt vor allem über das Mittel der Kontrastierung, die sich in zwei Ausprägungen manifestiert. Erstens bezieht sich diese Kontrastwirkung auf die Unterscheidung der figuralen Wahrnehmung der Betriebsamkeit Olbas während des vergangenen Booms (vgl. *En la orilla* 2013: 13) und der krisenhaft erlebten Gegenwart, in der die Landschaft einem »campo de batalla abandonado« (*En la orilla* 2013: 15) ähnelt. Die zweite Ausprägung des Kontrastes wird anhand der Unterscheidung von Meer und Sumpf aufgebaut, bei der intensiv auf die chronotopische Bedeutungsebene rekurriert wird. Während der Franco-Diktatur galt das Sumpfgebiet als letzter Schutzraum für politisch Verfolgte, zugleich wurden dort unliebsame Gegner verschwinden gelassen.

> »Bernal, como su padre, aunque aparentemente más civilizado que su padre [...] en los cuarenta hizo desaparecer algún cadáver incómodo por el método de cargarlo en la barca, atarle una piedra al tobillo y dejarlo caer por la borda en esa tumba piadosa.« (*En la orilla* 2013: 42)

83 Der Terminus *Erinnerungsort* bezieht sich hier nicht auf das von dem französischen Historiker Pierre Nora geprägte Konzept des *lieu de mémoire*, das sich auf erinnerungskulturelle Diskurse in Gesellschaften bezieht, sondern auf die subjektiven Erinnerungen des Protagonisten Esteban, in denen das Sumpfgebiet einen hohen ideellen Stellenwert einnimmt.

Die Konzentration abstoßender, negativer Wahrnehmungen und auch die thematische Anbindung des Todesmotivs an das Sumpfgebiet unterscheiden sich deutlich von der Darstellung des Meeres.

> »El mar lo lava todo, lo expulsa, o la fagocita, lo purifica con sus yodos y salitres, lo aprovecha y recicla: se supone que es saludable, no como el pantano, siempre visto de reojo por los vecinos como lugar insalubre, infeccioso, agua estancada de la que hay que desconfiar, líquido que se calienta y corrompe al calor de la primavera y ya no se lava hasta la gota fría de otoño.« (*En la orilla* 2013: 42)

Überdies lässt sich nachweisen, dass der Sumpf als Georaum an gesellschaftlich und wirtschaftlich marginalisierte Bevölkerungsgruppen gebunden wird, während das Meer, die Küste und respektive Misent, repräsentativ für die aufstrebenden Profiteure des Aufschwunges stehen (vgl. Leuzinger 2017: 258). Eine weitere thematische Ebene des Kontrastes ergibt sich aus der Wahrnehmung von Esteban und der medialen Inszenierung des Sumpfgebietes. »Sólo con la moda conservacionista y el ecologismo, el espacio ha adquirido valor simbólico, y los periódicos y la tele local hablan del gran pulmón verde de la comarca.« (*En la orilla* 2013: 41)

In Bezug auf die Beschreibung der Handlungsräume fällt auf, dass sich Rückständigkeit, enge Moralvorstellungen, fehlende oder stark eingegrenzte Entwicklungspotentiale der Figuren bis hin zu biographisch determinierten Strukturen in Olba konzentrieren. So erlebt Esteban als Heranwachsender die Provinzialität seiner Heimat als Hemmnis, scheint sich aber als Erwachsener seiner geographischen Zugehörigkeit bewusst zu sein und sich in die daraus resultierende soziale Begrenzung gefügt zu haben (vgl. *En la orilla* 2013: 213).

In *En la orilla* (2013) wird die Handlung auf den Georaum unweit der spanischen Mittelmeerküste begrenzt, jedoch erfolgt diese außerliterarische Referenzialisierung nicht konkret. Folglich ist die Modellierung des geographischen Handlungsraumes tendenziell repräsentativ angelegt, was zu der Erkenntnis führt, die Biographie und die Lebensumstände – und ferner auch der tragische Suizid von Esteban – seien keinesfalls ein Einzelfall, sondern vielmehr ein typisches Schicksal. Bei der Klassifikation der Handlungsräume ist festgestellt worden, dass urbane Zentren wie Madrid und Barcelona zunächst die empfundene Enge und Limitation der Figuren in Olba kontrastieren. Zugleich wird so der Eindruck einer unüberwindlichen Distanz vom Krisenort Olba zu diesen urbanen Zentren erzeugt, die seitens der Figuren zu unerreichbaren Sehnsuchtsorten stilisiert werden, an denen sozialer Aufstieg und Selbstverwirklichung umsetzbar sind. Einzig Tomás Pedrós gelingt die Flucht in die unbestimmte Ferne. »Se ha largado, vete a saber dónde, a China, a Brasil. A algún sitio más o menos civilizado donde no tengan convenio de extradición.« (*En la orilla* 2013: 61)

Zusammen mit der Repräsentation der zerstörerischen Folgen von Bauboom und Massentourismus, erzeugt die Darstellung des Sumpfes als Haupthand-

lungsort das Panorama eines vernachlässigten und verwahrlosten Landstrichs. Das Sumpfgebiet »es un lugar violado y manchado por los hombres que llevan a las prostitutas a los matorrales; además de un lugar del desastre ecológico.« (Leuzinger 2017: 254) So wird der Raum zum symbolischen und metonymischen Ausdruck des Niedergangs eines ganzen Landes. Interessanterweise wird die Negativität des Sumpfes durchaus ästhetisiert vermittelt.

> »El paso de las nubes reflejado sobre la superficie crea el espejismo de un mundo que parece deslizarse en un continuo viaje y, sin embargo, se mantiene inmóvil, fijado en una vieja fotografía, y ese color de vieja fotografía es el que muestran las cañas que se oxidan durante el invierno, mustios amarillos y ocres, y un marrón que se oscurece hasta ir confundiéndose con el negro y forman parcelas que parecen de hollín, melancólicas tumbas gigantes.« (*En la orilla* 2013: 423)

Die melancholische Sehnsucht nach der Vergangenheit und zugleich das Ausharren in der Stagnation der Krise offenbaren sich räumlich. Daher nimmt der Raum eine artikulative Funktion ein, bei der eine geographische Fixierung auf Krisenräume statt der Entwicklung von Möglichkeitsräumen im Fokus steht.

3.3 *Abril rojo* (2006): Kampf gegen Terrorismus und Korruption in Peru

In *Abril Rojo* (2006) thematisiert der peruanische Autor Santiago Roncagliolo die Machtverhältnisse und den Einfluss der Ende der 1960er Jahre von Abimael Guzmán gegründeten marxistischen Terrororganisation *Sendero Luminoso de José Carlos Mariátegui* in der peruanischen Andenprovinz Ayacucho.[84] Roncagliolo, der in Spanien lebt, veröffentlichte seit Beginn der 2000er Jahre unter anderen die Romane *Príncipe de los caimanes* (2002) und *Pudor* (2005) sowie den Band Erzählungen *Crecer es un oficio triste* (2003). Der Roman *Abril rojo* (2006) wurde im Jahr seiner Publikation mit dem Premio Alfaguara ausgezeichnet. Roncagliolo setzt es sich in *Abril rojo*

---

84 In Kapitel 3.0.1 ist auf die von Linder (2011) vorgenommene Abgrenzung von Terrorismus und Guerilla hingewiesen worden. Sie klassifiziert die Zielsetzung der Gewalt von Guerillagruppierungen vornehmlich als militärische Strategie, die sich gegen staatliche Repräsentant*innen richtet, wohingegen terroristische Gewalt auf die Zivilbevölkerung abzielt (Linder 2011: 79). Im Fall von Sendero Luminoso, eigentlich eine Guerillaorganisation, kann eine solche Differenzierung jedoch nicht trennscharf vollzogen werden, da sich die Anschläge zwar vornehmlich gegen staatliche Institutionen richteten, jedoch auch die Zivilbevölkerung selbst gezielt durch Exempel und Massaker zum Opfer wurde, um eine Solidarisierung mit der Terrororganisation zu erzwingen. Darüber hinaus fokussiert meine Analyse und Interpretation des Romans *Abril rojo* (2006) die Krisenhaftigkeit der von Sendero Luminoso ausgelösten bürgerkriegsähnlichen Situation, sodass die Differenzierung von Guerilla und Terror für die literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung einer Krisentypologie zu vernachlässigen ist.

(2006) zum Ziel, einen Roman »sobre lo que ocurre cuando la muerte se convierte en la única forma de vida« (Roncagliolo in Marco 2006) zu verfassen. Damit spielt er auf die literarische Aneignung der bürgerkriegsähnlichen Zustände in Peru an, die insbesondere in Ayacucho ab den 1980er Jahren von der gewalttätigen Konfrontation staatlicher und terroristischer Gewalt geprägt waren. In seinem 2007 publizierten Werk *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* Roncagliolo widmet sich in Roncagliolo erneut der Terrororganisation Sendero Luminoso, jedoch nicht in Form eines fiktional-literarischen Erzähltextes, sondern als faktual-journalistische Untersuchung, in der er den Aufstieg von Abimael Guzmán zur Führungsfigur analysiert. In seinem Roman *La pena máxima*[85] (2014) steht erneut der Protagonist von *Abril rojo* (2006) im Mittelpunkt, der zum unfreiwilligen Ermittler im Mordfall seines Freundes Joaquín wird, der im Jahr 1978 in Lima auf offener Straße ermordet wird.

In *Abril rojo* (2006) wird der stellvertretende Bezirksstaatsanwalt Félix Chacaltana mit einer verkohlten Leiche konfrontiert, die sich als Beginn einer grausamen Mordserie im Frühjahr 2000 herausstellt. Chacaltana, der in Ayacucho aufgewachsen und dann vor der eskalierenden Gewalt nach Lima geflüchtet ist, hält sich manisch an Gesetze und Regeln und unterscheidet sich so deutlich von den übrigen Beamten in Ayacucho, die mehrheitlich korrupt sind. Ohne soziale Kontakte zieht er sich in seiner Freizeit in das detailgetreu nachgebildete Zimmer seiner Mutter zurück, die in einem Feuer umgekommen ist, das Chacaltana als Kind versehentlich gelegt hat. Im Verlauf der Ermittlungen stößt der stellvertretende Bezirksstaatsanwalt an zahlreiche Grenzen, die ihm deutlich machen, dass an der tatsächlichen Aufklärung der Mordserie und der Implementation rechtsstaatlicher Mechanismen zur Durchsetzung freier und legaler Wahlen keiner der örtlichen Beamten interessiert ist. Er ist der einzige, der eine Verbindung der Mordserie zu Sendero Luminoso vermutet, während die Tat von offizieller Seite als Streitigkeit während der Feierlichkeiten rund um den Karneval heruntergespielt wird. Schlussendlich identifiziert Chacaltana den Kommandanten Carrión als Drahtzieher der grausamen Mordserie, der diese als terroristischen Akt getarnt hat. Die korrupte Justiz wiederum beschuldigt den Staatsanwalt, der daraufhin untertauchen muss und fortan vom Staatsschutz beobachtet wird.

In einem Epilog wird auf die Referenzialität der von Sendero Luminoso ausgehenden Brutalität und Gewalt hingewiesen, zugleich wird die Fiktionalität des Romans betont.

> »Los métodos de ataque senderistas descritos en este libro, así como las estrategias contrasubversivas de investigación, tortura y desaparición, son reales. […] Esta

85 Gefördert vom peruanischen Kultusministerium ist *La pena máxima* (2014) im Jahr 2022 unter der Regie von Michel Gómez verfilmt worden.

novela cuenta, como todas, una historia que podría haber ocurrido, pero su autor no da fe de que haya sido así.« (*Abril rojo* 2006: 327)

Die aus dem Untergrund operierende Guerillaorganisation verübte in den 1980er Jahren erste Anschläge und baute gezielt eine Drohkulisse auf, die die Zivilgesellschaft einschüchtern sollte. Diese politisch instabile Lage der 1980er Jahre wirkte sich auch negativ auf die wirtschaftliche Situation in Peru aus (vgl. Moßbrucker; Moßbrucker 2008). Die vehemente Leugnung eines möglichen erneuten Ausbruchs der terroristischen Gewalt in *Abril rojo* (2006) verweist auf die Position der Regierung unter Alberto Fujimori[86] (1990-2000), der bei der Bekämpfung der Terrorist*innen seinerseits auf massive Gewalt setzte. Seine Verkündigung eines Sieges über den Terrorismus ist daher auch als Selbstbestätigung und Rechtfertigung der massiven staatlich-militärischen Gewalt einzuordnen. Überdies sorgte er für die Bewaffnung der ländlichen Zivilbevölkerung und schaffte so paramilitärische Einheiten, die den staatlichen Kampf gegen den Terrorismus unterstützen sollten, was tatsächlich jedoch zu einer weiteren Eskalation der Lage führte. Erst mit der Verhaftung von Abimael Guzmán 1992 und der 1994 erlassenen Amnestie für Mitglieder von Sendero Luminoso setzte eine langsame Entwaffnung ein. Trotz einer insgesamt stabilen Situation verüben ehemalige Mitglieder von Sendero Luminoso nach wie vor vereinzelt Anschläge; beispielsweise im Mai 2021, unmittelbar vor den peruanischen Präsidentschaftswahlen (vgl. *El País*, 25.05.2021).[87]

Eine Aufarbeitung der Gewalt erfolgte erst in der Amtszeit von Präsident Alejandro Toledo ab 2001 mit der Einberufung der *Comisión de la Verdad y de Reconciliación* (vgl. Moßbrucker; Moßbrucker 2008). Die Wahrheitskommission stellt in ihrem 2003 veröffentlichten Abschlussbericht die unterschiedlichen Verbrechen zwischen 1980 und 2000 detailliert dar und differenziert dabei unterschiedliche Regionen und konkrete Gewaltakte. Aus dem Bericht geht hervor, dass insgesamt rund 70.000 Opfer verzeichnet wurden, für deren Tod die Kommission zu 54 Prozent

86 Alberto Fujimori putschte 1992 gegen seine eigene Regierung, um eine Verfassungsänderung zu erwirken, die ihm eine weitere Amtszeit ermöglichte. Nach seinem Wahlsieg 2000 reagierte die Bevölkerung mit massiven Protesten wegen des Vorwurfs der Wahlfälschung. Zusätzlich wurde er in den Korruptionsskandal um den ehemaligen Militär Vladimiro Montesino verstrickt. Daraufhin verließ Fujimori 2000 das Land und kündigte Neuwahlen für das Jahr 2001 an.

87 Bei der Stichwahl am 06.06.2021 trat Pedro Castillo gegen Keiko Fujimori, Tochter des ehemaligen Präsidenten, an. Mit knappem Vorsprung ging er als Sieger hervor. Während die Bevölkerung Keiko Fujimori wegen Korruptionsvorwürfen kritisiert, erhebt sie schwere Vorwürfe und kündigte an, das Wahlergebnis wegen Betrugs nicht anzuerkennen (vgl. https://bit.ly/3iKAChC).

Sendero Luminoso verantwortlich macht, jedoch auch die Mitschuld staatlicher Militärs betont (vgl. CVR 2003).[88]

Abril rojo (2006) offenbart die vielseitigen Folgen von Terrorismus für die peruanische Gesellschaft, die sich einerseits als einschüchternde Traumatisierung durch Gewalt auf die Bevölkerung auswirken, andererseits beeinflusst der Terrorismus die institutionelle Ebene, denn in der Andenprovinz Ayacucho dominieren Militär und Korruption. Diese Krise wirkt derart nachhaltig, dass politische Partizipation bei Wahlen oder eine endgültige Befriedung und einsetzende Demokratisierung kaum oder nur unter enormen Anstrengungen möglich zu sein scheinen.

3.3.1 Tod und Gewalt

In *Abril rojo* (2006) wird eine grausame Mordserie in Ayacucho mit der Jahrzehnte andauernden gewalttätigen Konfrontation zwischen staatlichen und paramilitärischen Akteuren, den Anhänger*innen von Sendero Luminoso und der Zivilbevölkerung verknüpft. Bereits der Titel spielt mit der Symbolwirkung der Farbe Rot auf die Verknüpfung von Blut, Tod und Gewalt an. Räumlich sind alle Todesszenarien an den Ort Ayacucho gebunden und auf figuraler Ebene eng mit Félix Chacaltana verknüpft

Die Handlung setzt mit einem Bericht des stellvertretenden Bezirksstaatsanwalts ein, der auf den 09.03.2000 datiert ist und über den Fund einer verkohlten Leiche am vorherigen Tag informiert. »Justino Mayta Carazo (31) encontró un cadáver.« (*Abril rojo* 2006: 13) Da Mayta an den Karnevalsfestlichkeiten teilgenommen hat und stark alkoholisiert ist, identifiziert der Zeuge seinen Fund zunächst nicht als menschliche Leiche. »El declarante manifiesta haber tocado un cuerpo áspero y rígido oculto a medias entre la paja.« (*Abril rojo* 2006: 14) Im Laufe der Ermittlungen stellt sich heraus, dass alle Mordopfer schwere Verstümmelungen aufweisen, die von ihrem Leid vor dem Tod zeugen.

> »Los agentes declaran haber descubierto que el objeto en cuestión que habían confundido con una persona carecía de señas de vida, identificándose más bien con un cadáver, cuyas considerables proporciones parecen haberse debido a que estaba apoyado en disposición cruciforme sobre un árbol de dos metros y medio de altura.« (*Abril rojo* 2006: 230f.)

---

88 Neben der Terrororganisation werden zahlreiche Splittergruppierungen und weitere Beteiligte aufgezählt, zu denen auch der *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* (MRTA) zählt, eine 1984 gegründete Untergrundorganisation, deren Mitglieder mehrheitlich aus der indigenen Bevölkerung stammen. Mit dem Ziel, die soziale Lage der indigenen Bevölkerung zu verbessern, erlangte die Gruppierung mit der monatelangen Besetzung der japanischen Botschaft in Lima 1996 weltweite Aufmerksamkeit.

Auffällig ist der Kontrast zwischen der Brutalität der Verstümmelungen und der Nüchternheit ihrer sprachlichen Darstellung, die den Eindruck einer Dehumanisierung der Leichen erzeugt. Chacaltanas Konfrontation mit dem Kadaver in der Pathologie wird von einer heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelt, die seine Abscheu beschreibt. »Chacaltana dio una vuelta alrededor de la mesa tratando de mirar hacia otra parte. La incineración era irregular. Aunque la cara mantenía ciertos rasgos de cara, las dos piernas se habían convertido en una única prolongación oscura.« (*Abril rojo* 2006: 24) Tod und Gewalt stoßen den Staatsanwalt ab und fungieren zugleich als Katalysatoren für verdrängte Erinnerungen an seine verstorbene Mutter. »Pensó de nuevo en el cadáver, y eso le recordó a su madre.« (*Abril rojo* 2006: 20) Chacaltanas sprachliche Darstellung der Mordserie kontrastiert deutlich seine wahren Gefühle. So bezeichnet er die brutale Mordserie in Gesprächen mit seiner toten Mutter und Kommandant Pacheco als Todesfall, was kaum angemessen scheint. »Es que hubo un occiso, mamacita […].« (*Abril rojo* 2006: 32) Diese sprachliche Abmilderung der Vorkommnisse deutet auf den Versuch hin, die Ereignisse herunterzuspielen und zeugt von einer Leugnung des tatsächlichen Ausmaßes der Gewalt.

Die Brutalität der Morde veranlasst Chacaltana dazu, Sendero Luminoso für die Mordserie verantwortlich zu machen, jedoch teilen seine Vorgesetzten diesen Anfangsverdacht nicht. »Está usted paranoico, señor fiscal. Aquí ya no hay Sendero Luminoso […]. Se cumplen veinte años del primer atentado.« (*Abril rojo* 2006: 43) Der heterodiegetische Erzähler vermittelt Chacaltanas ambivalente Emotionen angesichts der hohen Erwartungen an ihn als Ermittler. »Mientras andaba, el cadáver de Quinua le produjo una vaga mezcla de orgullo e inquietud. Era su primer occiso en el año que llevaba desde su regreso a Ayacucho.« (*Abril rojo* 2006: 17)

Die Mordserie und der Tod sind untrennbar mit Ayacucho, dem »rincón de muertos« (*Abril rojo* 2006: 195) verbunden. Chacaltana, der nach Jahren in seinen Geburtsort zurückkehrt, wird von einem Polizisten darauf hingewiesen, dass der Tod in Ayacucho omnipräsent ist. »La muerte flota en esta ciudad.« (*Abril rojo* 2006: 302) Dass in der Andenrovinz grausame Gewalt alltäglich geworden ist und nicht ausschließlich auf eine Partei begrenzt werden kann wird auch deutlich, als Kommandant Carrión Chacaltana an einen Anschlag in Uchuraccay erinnert, bei dem die ortsansässigen indigenen Bauern Journalist*innen ermordeten, die in ihr Dorf kamen. »Directamente los lincharon, los arrastraron por todo el pueblo, los acuchillaron. Los dejaron tan maltrechos, que luego ya no podían permitirles volver. Los asesinaron uno por uno y ocultaron sus cuerpos como mejor pudieron.« (*Abril rojo* 2006: 45) Überdies zeigt Chacaltanas Einsatz zur Wahlbeobachtung in dem Dorf Huanta, dass die Bedrohung in den entlegenen Provinzen auch nach dem offiziellen Sieg über den Terrorismus noch immer Realität ist. Das Dorf wird zum Inbegriff der Bedrohung und Grausamkeit der Guerillagruppen und zum Symbol für die strukturelle Einschüchterung der Zivilbevölkerung (vgl. *Abril rojo* 2006: 96).

Die Instrumentalisierung der Zurschaustellung von Mord in Form gefolterter Tiere zeugt von der Omnipräsenz des Todes als Mittel zur Durchsetzung politisch-ideologischer Interessen.

Der Umgang mit Trauer und den Verstorbenen bildet einen weiteren Schwerpunkt der literarischen Darstellung des Todesmotivs in *Abril rojo* (2006). Durch die ständige Präsenz der Toten in den Erinnerungen ihrer Hinterbliebenen ist auch der Tod stets gegenwärtig, was auf die Lebenden eine belastende Wirkung entfaltet. So fühlt sich Chacaltana durch die gedankliche Präsenz seiner Mutter in der körperlichen Annäherung an Edith gehemmt, was diese ebenfalls als störend wahrnimmt.

> »– ¿Sabe tu mamá que haces esas cosas?
> – Aquí ella no nos ve.
> – Ella siempre está contigo. Ése es el problema.« (*Abril rojo* 2006: 268)

In seinem Leben wird die verstorbene Mutter zum Mittelpunkt aller Entscheidungen. Er hat ihr nicht nur ein detailgetreu nachgebildetes Zimmer eingerichtet, sondern kommuniziert mit ihr, als sei sie noch am Leben. »Esa noche discutió la situación con su madre: –No sé pues, mamacita. Si no saco este caso, no me van a dar otro bueno. Y yo ya aprendí que hay que escalar posiciones, pues.« (*Abril rojo* 2006: 63) Das Trauma, das der Tod seiner Mutter in Chacaltana ausgelöst hat, wird für den impliziten Leser evident, als er im Zuge seiner Ermittlungen zunehmend Angst entwickelt, ihm könne etwas zustoßen. Er verbindet diese Angst stets mit der Sorge um seine Mutter. »Se preguntó quién cuidaría de ella si él le ocurriese algo. Tuvo miedo por ella, no querría dejarla sola, no otra vez.« (*Abril rojo* 2006: 68) Diese Sorge wirkt auf den impliziten Leser absurd, da seine Mutter tot ist.

Die Erinnerungen an Verstorbene, die zu einer ständigen wechselseitigen Durchdringung von Leben und Tod beitragen, sind auch mit Schuldfragen und Vorwürfen verbunden. Daraus lässt sich die Frage ableiten, ob der Tod in *Abril rojo* (2006) einer Erlösung aus dem irdischen Leben in einer lebensfeindlichen Umgebung oder einer Bestrafung gleicht, was auf christliche und andine Riten verweist. Bezogen auf die Verknüpfung von religiösen Traditionen der Andenregion mit der brutalen Mordserie lassen sich zwei Ebenen differenzieren. Zum ersten die katholisch-christliche Tradition und Symbolik des Todes, die in direktem Zusammenhang mit den aufgefundenen Leichen stehen. »El asesino le marcó una cruz en la frente con un cuchillo muy grande.« (*Abril rojo* 2006: 27) So wird das religiöse Symbol des Kreuzes vom Mörder instrumentalisiert.[89] Pater Quiroz weist Chacaltana auf die profunde Kenntnis des Mörders der christlich-katholischen Traditionen und Todesriten hin. »Parece un hombre muy devoto, su asesino.« (*Abril rojo* 2006: 193) In diesem Zusammenhang geht besondere Relevanz auch

89 Der christliche Ritus, den Gläubigen am Aschermittwoch ein Kreuz aus Asche auf die Stirn zu zeichnen, läutet die zweiwöchige Fastenzeit ein (vgl. *Abril rojo* 2006: 57).

von der temporalen Kontextualisierung der Mordserie zu Beginn der Fastenzeit aus, die in die Osterfeiertage mündet. Die Auferstehung Jesu am Ostersonntag markiert dabei die christliche Überzeugung, dass der Tod einerseits das Ende des irdischen Lebens und andererseits den Anfang eines Lebens nach dem Tod markiert. »Que morimos y resucitaremos en una vida más pura. El fuego purifica.« (*Abril rojo* 2006: 57) Nach christlicher Glaubenslehre erlöst der Tod den Menschen von irdischem Leid und ermöglicht die Auferstehung. »Si no morimos, señor fiscal, no podemos resucitar.« (*Abril rojo* 2006: 198) Den *lebenden Toten* bleibt indes die Auferstehung ins Paradies verwehrt. Durango, der als verurteilter Terrorist im Hochsicherheitsgefängnis inhaftiert ist, greift die christlich geprägte Hoffnung auf die Auferstehung nach dem Tod auf. Dabei erweitert er den bis dahin auf diegetischer Ebene etablierten Diskurs über die Bedeutung des Todes und reflektiert die Frage nach dem Wert des Lebens. »Usted me preguntó si yo creía en el Cielo. Creo en el infierno, señor fiscal. Vivo ahí. El infierno es no poder morir.« (*Abril rojo* 2006: 219) Zum zweiten verweist die kaum trennscharfe Unterscheidung von Leben und Tod in *Abril rojo* (2006) auf das indigen verwurzelte Brauchtum des Totenkults. »En esta ciudad los muertos no están muertos. caminan [sic!][90] por las calles y les venden caramelos a los niños.« (*Abril rojo* 2006: 60) Bisweilen scheint Carrión als autodiegetischer Erzähler gar zu vergessen, ob er selber tot oder lebendig ist: »A veces son tantos [muertos] que me pregunto si yo también estaré muerto.« (*Abril rojo* 206: 60) Die verwirrende Wirkung dieser Monologe, die der implizite Leser erst im Laufe der Erzählung Kommandant Carrión zuordnen kann, wird von der ausbleibenden erklärenden Kontextualisierung einer heterodiegetischen Erzählinstanz verstärkt.

In *Abril rojo* (2006) resultiert der Tod ausschließlich und explizit aus Gewalt und unnatürlichen Kausalursachen, was anhand der grausamen Mordserie, den Anschlägen von Sendero Luminoso und der staatlichen Gegengewalt nachweisbar ist. Dabei wird am Beispiel des Staatsanwaltes evident, dass die Ermordeten das Leben ihrer Hinterbliebenen auch nach deren Tod dominieren. In Bezug auf die außerliterarisch referenzialisierbare Gewalt in Ayacucho wird der Tod zum Ausdruck der verheerenden Folgen dieser noch immer schwelenden Konfrontation. Der implizite Leser kann indes erst im Laufe der Lektüre erkennen, dass Sendero Luminoso in keinem kausalen Zusammenhang mit der Mordserie steht, sondern tatsächlich Carrión der Mörder ist. Der Verweis auf christliche und andine Riten zeugt einerseits von der kulturellen Heterogenität Perus, die andererseits maßgebliches Kriterium für die Verschärfung der sozialen Lage in der Andenprovinz ist. Die mangelhaften Bemühungen und bisweilen gar strukturelle Verhinderung einer

90 Um den Lesefluss nicht zu stören, wird ab jetzt darauf verzichtet, die durchgehend fehlenden Majuskeln am Satzanfang und die orthographischen Fehler im autodiegetischen Erzählstrang von Kommandant Carrión mit [sic!] zu markieren.

lückenlosen Aufklärung der Mordserie spielen auf die Handlungsunfähigkeit der peruanischen Regierung an, die Eskalation in Ayacucho mit geeigneten Mitteln zu beenden. Neben der Symbolwirkung von unnatürlich ausgelösten Todesfällen wird zugleich auf ein Paradoxon angespielt. So wird der Tod erst durch die direkte ursächliche Verknüpfung mit der krisenhaft erlebten Befürchtung einer erneuten terroristischen Bedrohungslage ereignishaft. Die zahllosen Toten während der Eskalation der Gewalt in den 1980er Jahren werden hingegen kaum als relevant, sondern aus staatlicher sowie terroristischer Perspektive stattdessen als notwendige Opfer eingeordnet

3.3.2 Ambivalente Figuren als institutionelle Repräsentant*innen

Für die Analyse und Interpretation der Figuren in *Abril rojo* (2006) bieten sich unterschiedliche Schwerpunktsetzungen an. So lassen sich die Figuren in Haupt- und Nebenfiguren, anhand ihrer ethnischen Herkunft oder durch die Zuordnung in terroristische und staatliche Akteure einordnen. Auffällig ist, dass sowohl die Modellierung als auch die Konstellationen der Figuren stets auf die Folgen der gewalttätigen Konfrontation zwischen Anhängern von Sendero Luminoso und staatlichen Kräften sowie die Bestrebungen einer sozio-politischen Neuausrichtung seit 2001 hinweisen.[91]

---

91 Sendero Luminoso verübte seit 1980 landesweit zahlreiche Anschläge in Peru. Diese terroristische Bedrohungslage und die staatlichen Gegenmaßnahmen prägten das Leben der Zivilbevölkerung. Das politische System in Peru ist stetigem Wandel ausgesetzt und als instabil zu bezeichnen. Nach Herrschaft einer Militärjunta ab 1968 wurde mit den ersten Wahlen 1980 die Demokratie offiziell wiederhergestellt. Unter dem Einfluss der einsetzenden terroristischen Bedrohung putschte der von 1990 bis 2000 regierende Präsident Alberto Fujimori 1992 gegen seine eigene Regierung, um die Verfassung außer Kraft zu setzen. Der Putsch und auch Fujimoris Politik des erbarmungslosen Kampfes gegen Sendero Luminoso wurden maßgeblich vom Militär unterstützt. Insbesondere in der ländlichen Peripherie sind bei diesem Kampf massive Repressionen gegen die Zivilbevölkerung eingesetzt worden, um durch Abschreckung eine mögliche Solidarisierung mit den Terrorist*innen zu vermeiden. Fujimori nutzte die terroristische Bedrohung und den ausgerufenen Notstand als Vorwand für eine Erweiterung der Rechte des Militärs und eine Beschneidung der Handlungsfähigkeit der Judikative. Die ersten freien, gleichen und geheimen Wahlen fanden erst nach Fujimoris Sturz im Jahr 2001 statt. Die 1994 erlassene Amnestie für Mitglieder von Sendero Luminoso ging mit einer freiwilligen Entwaffnung einher. Dennoch gelang eine vollkommene Befriedigung nicht, denn im September 2011 wurde erneut ein 60-tägiger Ausnahmezustand ausgerufen, den die peruanische Regierung mit erneuten Aktivitäten von Sendero Luminoso begründete. So wird zum einen deutlich, dass das Militär in Peru als gewichtiger politischer Akteur auftritt, zum anderen ist ersichtlich, dass die Unabhängigkeit des Justizsystems zunehmend beschnitten und staatlich-militärisch kontrolliert wird und bisweilen eine funktionale Komparsenrolle zur Bestätigung der militärischen Dominanz einnimmt. Zur weiteren Analyse der

Auf den ersten Blick ergibt sich eine Dreiteilung der Figurenkonstellationen, bei deren Beschreibung Seong (2014) die Kategorisierung in *la parte anti subversiva*[92], *los civiles* und *los terroristas* (Seong 2014: 473) vorschlägt. Diese Einteilung ist überaus vereinfachend, da weder die vielfältigen institutionellen Abhängigkeiten noch die Spezifika des politischen Systems in Peru seit den 1990er Jahren zum Tragen kommen. Die Vielzahl der Figuren und die komplexe Modellierung des Protagonisten zeigen auf, dass eine eindeutige dreigliedrige Kategorisierung der Figuren wenig zielführend ist. Stattdessen schlage ich vor, die Figuren grundsätzlich anhand ihrer institutionellen Zugehörigkeit zu differenzieren. Daraus ergibt sich eine Einteilung in Zivilbevölkerung, die insbesondere anhand ihrer ethnischen Herkunft spezifiziert werden muss, Angehörige der entmachteten Justiz, des übermächtigen Militärs und der Kirche[93] sowie Mitglieder von Sendero Luminoso. Die Repräsentant*innen der staatlichen Institutionen sind mit Ausnahme von Chacaltana und Carrión ausschließlich funktional modelliert, da kaum biographische Informationen über sie vermittelt werden.

Bei der Repräsentation der indigenen Bevölkerung und der Mitglieder von Sendero Luminoso kommt insbesondere der Einfluss von Stereotypen zum Tragen. Beide Gruppen werden vorrangig durch verallgemeinernde Fremdcharakterisierung beschrieben und ihre bisweilen gar namenlosen Repräsentant*innen nehmen statische Rollen ein. Als Folge wird die Figurenrezeption des impliziten Lesers auf eine Darstellung sozialer Wirklichkeiten gelenkt, die nicht dynamisch und von wechselseitiger Interaktion geprägt ist.

> »Desde este punto de vista, la novela ofrece una imagen decimonónica del país como habitado por dos culturas diferentes que tienen poco contacto y mucho desconocimiento entre sí. Lejos de mostrar a las identidades sociales en su carácter inestable y dinámico, la novela insiste en seguirlas representando como realidades unívocas, vale decir, como instancias fijas resistentes al contacto y a los intercambios sociales.« (Vich 2009: 252)

Darüber hinaus ist die indigene Zivilbevölkerung kaum als aktiv handelnder Akteur zu bezeichnen, stattdessen fügen sich die Figuren in ein fremdbestimmtes Leben,

politischen Situation Perus empfehle ich *Genozidale Gewalt? Der peruanische Staatsterror 1980-1994* (Stefanie Wiehl, 2020).

92 Seong (2014) subsumiert unter dieser Kategorie »la Fuerte Armada, incluyendo a la Policía; el gobierno, incluyendo al Servicio de Inteligencia, y el poder judicial« (Seong 2014: 473).

93 Zu dieser Gruppierung gehört auch Pater Quiroz, der die Beziehungen zwischen Kirche und Militär während der bürgerkriegsähnlichen Situation in der Andenprovinz symbolisiert. Chacaltana deckt die Beteiligung der Kirche durch den Fund eines alten Krematoriums auf, in dem die Kirche, auf Befehl des Militärs, heimlich Leichen verbrannte. (vgl. *Abril rojo* 2006: 55). Auf die widersprüchliche Rolle der Kirche komme ich in Kapitel 3.3.5 zurück.

in dem sie zum Spielball zwischen gewalttätigen Militärs und Sendero Luminoso werden. In diesem Zusammenhang muss auf das von Misstrauen und Gewalt geprägte Verhältnis von Zivilbevölkerung und staatlichen Autoritäten eingegangen werden, das anhand der Familie von Justino Mayta Carazo offensichtlich wird. 1990 wird Justinos Bruder Edwin verdächtigt, an einem Terroranschlag beteiligt gewesen zu sein. Auf der Suche nach ihm dringen Militäreinheiten unter Oberleutnant Cáceres Salazar gewaltsam in das Haus der Familie ein (vgl. *Abril rojo* 2006: 132). Aus dieser Erfahrung unverhältnismäßiger Gewalt resultiert das Misstrauen der Mutter gegenüber staatlichen Autoritäten. Verstärkt wird diese ablehnende Haltung durch den ungeklärten Tod ihres Sohns Edwin, dessen Leiche verschwunden ist. »Desde entonces, cada vez que encuentran una fosa en algún lugar, aparece la madre de Edwin Mayta Carazo para buscar el cuerpo.« (*Abril rojo* 2006: 177) Bei der Suche nach Zeugen in der Mordermittlung wird Chacaltana auch mit Vorurteilen der staatlichen Autoritäten gegenüber der ortsansässigen indigenen Bevölkerung konfrontiert. Dabei wird auch deutlich, dass die Militärs die unverhältnsmäßig anmutenden Maßnahmen mit dem notwendigen Kampf gegen den Terrorismus begründen. »El teniente Cáceres sostuvo, sin embargo, que los terroristas que no parecen terroristas son los que revisten mayor peligrosidad para la seguridad nacional.« (*Abril rojo* 2006: 132) Mit dieser Begründung rechtfertigen sie, die vorrangig indigene Bevölkerung unter Generalverdacht zu stellen, den Terrorist*innen von Sendero Luminoso Unterschlupf zu gewähren. Da die Indigenen jedoch selbst nicht zu Wort kommen, sondern lediglich ihre Lebensumstände in materieller Armut und die staatliche Willkür und terroristischen Repressionen beschrieben werden, unter denen sie leiden, kann das Stereotyp des gewalttätigen Indigenen nicht entkräftet werden.

Eine weitere Figurengruppe, die vorrangig über Fremdzuschreibungen beschrieben wird, sind die Mitglieder von Sendero Luminoso. Neben Edith, die erst spät als Mitglied einer Terrorzelle identifiziert wird (vgl. *Abril rojo* 2006: 300), ist der inhaftierte Hernán Durango González die einzige Figur dieser Kategorie, die selbst zu Wort kommt. Aus Chacaltanas Verhör mit dem Inhaftierten konkretisiert sich für den impliziten Leser das Bild eines überheblichen und kaltblütigen Mannes, der seine Taten weder kritisch reflektiert noch bereut. »Ahora el terrorista se rió con sorna. Había algo de petulancia cultural en su actitud.« (*Abril rojo* 2006: 215) Dieser Eindruck deckt sich mit den Fremdzuschreibungen der Terrorist*innen seitens der übrigen Beamten, die Chacaltana vor ihm warnen (vgl. *Abril rojo* 2006: 147). Aus dem Verhör im Hochsicherheitsgefängnis geht jedoch auch hervor, dass Durango den Ablauf und die Beweisführung in Prozessen gegen Mitglieder von Sendero Luminosos kritisiert. »Hay un reo por repartir propaganda senderista, pero es analfabeto. ¿Inocente o culpable? [...] Otro está preso por arrojar una bomba a un colegio. Pero es retrasado mental. ¿Inocente o culpable?« (*Abril rojo* 2006:

148) Diese Aussage ordne ich als Hinweis auf einen gestörten außerliterarischen Demokratisierungsprozess ein.

Über seine repräsentative Funktion hinaus interpretiere ich den Protagonisten Félix Chacaltana als komplexe Figur, deren Entwicklung sich ausgelöst von den Ermittlungen der Mordserie in Ayacucho vollzieht. Anschließend an Vich (2009) kann Chacaltana als zunächst als idealtypischer Vertreter der Justiz bezeichnet werden.

> »La novela muestra al personaje [del fiscal] como el símbolo de un orden jurídico ideal. Chacaltana es representado como un burócrata que vive *en* [Herv. i. O.] la ley y *para* [Herv. i. O.] la ley. Se trata de un inocente, una especie de asceta, un personaje sin ambiciones entregado al servicio de la patria: una encarnación directa de la ley pública.« (Vich 2009: 250)

Die Entwicklung des stellvertretenden Bezirksstaatsanwalts wird von zwei Wendepunkten geprägt. Der erste entwickelt sich ausgehend von seinem Verdacht, Sendero Luminoso könne für die Mordserie verantwortlich sein. Seitens des Militärs wird ein möglicher Ausbruch terroristischer Aktivitäten jedoch vehement geleugnet. »Nadie quiere oír de terroristas en Ayacucho.« (*Abril rojo* 2006: 71) Ausgelöst von dieser Leugnung zweifelt zunächst auch Chacaltana an seiner Kompetenz und Zuständigkeit. »El fiscal pensó que, quizá, después de todo, el occiso era un caso para el fuero militar. Él no quería interferir en la lucha antiterrorista.« (*Abril rojo* 2006: 30) Besonders die Anfangszeit in Ayacucho ist von Chacaltanas Aufstiegsambitionen geprägt, die er insbesondere durch das Aufeinandertreffen mit militärischen Würdenträgern entwickelt. »Anhela alcanzar el éxito en su profesión y llegar a las altas esferas del poder, actuando siempre de forma honesta y ayudando a su país.« (Morales Muñoz 2015: 165) Die Demonstration der Machtinsignien wird zum Ausdruck von Erfolg und Sicherheit, die in Ayacucho nur mit Unterstützung des Militärs möglich sind.

> »Al fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar le gustaban los desfiles, el sonoro transcurrir de los símbolos patrios. Los uniformes lo hacían sentirse seguro y orgulloso, los jóvenes estudiantes le permitían confiar en el futuro, las sotanas garantizaban el respeto por las tradiciones.« (*Abril rojo* 2006: 37)

Schnell realisiert Chacaltana, dass ein solcher Aufstieg mit seinem Berufsethos nicht zu vereinbaren ist und durch Ehrgeiz, gute Arbeit und das Dokumentieren belangloser Ereignisse allein kaum gelingen kann. Entgegen der Widerstände ermittelt er dennoch weiter und setzt sich dabei zunehmend aktiver auch über Hürden hinweg. Martino (2010) erkennt eine signifikante Veränderung in Chacaltanas Arbeitsweisen, die er zunehmend an die Gepflogenheiten in Ayacucho anpasst. »In order to challenge official narratives and to get to the root of the crime, Chacaltana must learn to bend the rules.« (Martino 2010: 248) So besteht Chacaltana trotz der Verleugnung des Verantwortlichen auf ein persönliches Gespräch mit

dem inhaftierten Terroristen Hernán Durango und setzt sich dafür zum ersten Mal aktiv über die Autorität eines Militärs hinweg. »Pero repentinamente, sentía que estaba haciendo algo distinto, quizá algo importante, al menos para sí mismo, para sus sueños.« (*Abril rojo* 2006: 141) Einen zweiten Wendepunkt markiert Chacaltanas Tätigkeit als Wahlbeobachter in Yawarmayo, die ihn zur Reflexion des staatlichen Kampfes gegen den Terrorismus und zu einer zunehmend kritischen Beurteilung der Rolle staatlicher Behörden in Ayacucho anregt. Morales Muñoz (2015) erklärt dieses Reflexionsvermögen als Ergebnis aus einem Zusammenspiel von Chacaltanas langer Abwesenheit in der Andenprovinz und der damit einhergehenden emotionalen Distanz zu den Gegebenheiten, seinem unerschütterlichen Glauben an rechtsstaatliche Prinzipien und der plötzlichen Konfrontation mit der bürgerkriegsähnlichen Situation in Yawarmayo.

> »Aparentemente había vivido con los ojos vendados, idealizando a los miembros del ejército y de otras instituciones peruanas. Se preguntó si la guerra justificaba los abusos, si por deshacerse de los ›terrucos‹ podía hacer lo que fuera. Supo que la realidad de la guerra era muy compleja, muy distinta a la que le habían enseñado en Lima, y ni siquiera estaba cercano a comprenderla.« (Morales Muñoz 2015: 161)

Ohne dies explizit zu benennen, verweist Morales Muñoz (2015) auf die politische Bedeutung von Chacaltanas Arbeit »en mérito a su infatigable labor en pro de la justicia.« (*Abril rojo* 2006: 17) Diese neue Dimension und Relevanz seiner Rolle erlebt Chacaltana als Selbstwirksamkeitserfahrung und Fortschritt. »Era un síntoma de progreso. Hasta ese momento, cualquier caso de muerte había ido directamente a la Justicia Militar, por razones de seguridad.« (*Abril rojo* 2006: 17f.) So manifestiert die Übergabe der Ermittlung an die Justiz einen strukturell-institutionellen Transformationsprozess, der auf eine Abkehr von der militärischen Verwaltung und Dominanz hinweist, die mit der terroristischen Bedrohungslage begründet wurde. Zugleich wird deutlich, dass Chacaltana in seiner Position von der Militärelite herabgewürdigt wird. »¡Ah! ¡Usted es el que investiga lo del cornudo!« (*Abril rojo* 2006: 41) Das ungleiche Verhältnis zwischen den dominanten Militärs und seiner eigenen weitestgehend machtlosen Position evoziert in Chacaltana Unsicherheit.

Trotz seines zunehmend selbstbewussten professionellen Auftretens ist Chacaltanas psychische Verfassung instabil. Als immer mehr der von ihm befragten Zeugen sterben, fühlt er sich schuldig und macht sich Vorwürfe, die er Pater Quiroz anvertraut. »Todas las personas con que hablo mueren, padre. Tengo miedo. Es…es como si estuviera firmando sus sentencias al separarme de ellas.« (*Abril rojo* 2006: 237) Die Bedrohungslage wirkt sich auf Chacaltanas Psyche in Form von Albträumen aus, in denen die lange verdrängten, traumatischen Erinnerungen präsent werden. Aus diesen Schilderungen kann abgeleitet werden, dass die bürokratische Regelkonformität des Staatsanwalts Ausdruck seines Kontrollwahns ist. »Saber que había algo que no podía controlar, algo dentro de sí mismo, lo aterrorizaba más que

lo que no podía controlar afuera lo que dependía de los cuchicheos en los baños, en los ágapes, en las oficinas embanderadas y los desfiles.« (*Abril rojo* 2006: 154) Den Höhepunkt der Wandlung Chacaltanas markiert die Vergewaltigung Ediths (vgl. *Abril rojo* 2006: 300). Sein Verhalten wirkt auf den impliziten Leser ambivalent; einerseits evoziert die Vergewaltigung Abscheu, andererseits wird durchaus Empathie erzeugt, was auch mit Chacaltanas Unrechtsbewusstsein erklärt werden kann. »Trataba de recordar y a la vez de olvidar el episodio de esa misma mañana. No era sexo lo que había buscado, sino una especie de poder, de dominio, la sensación de que algo era más débil que él mismo.« (*Abril rojo* 2006: 271) Die Vergewaltigung selbst wirkt wie eine kompensatorische Maßnahme seiner machtlosen, unterlegenen Position gegenüber den Militärs.

Ich schlage vor, Chacaltanas Entwicklung im Laufe der Ermittlungen in der Mordserie als dynamische Tendenz einzuordnen, dennoch scheitern alle seine Bemühungen, was auf eine statische Modellierung seiner Figur hinweist. Auf individueller Ebene wirkt sich sein Scheitern als fehlende soziale Einbindung in Ayacucho und auch als Unfähigkeit aus, stabile soziale Bindungen einzugehen. Stattdessen ist er ein tief traumatisierter und unsicherer Mann, der sich hinter seiner Rolle als Staatsanwalt zu verstecken scheint. Die Selbstzweifel teilt er nur mit der Kellnerin Edith, mit der er eine intime Beziehung eingeht. »No soy…nada importante, Edith. No tengo un carro. Ni lo tendré. No me invitarán a las fiestas de las altas autoridades.« (*Abril rojo* 2006: 153) Rosenberg (2009) erkennt in der gezielten Manipulation seiner Arbeit Chacaltanas berufliches Scheitern.

> »El fiscal fracasa en su intento de dar una causa y que se ve enredado en la trama misma que es el objeto de su búsqueda, transformándose él mismo de ser sujeto en objeto de la investigación sin capacidad entonces de sostener una posición de exterioridad simbólica.« (Rosenberg 2009: 100f.)

Negativ auf seine Ermittlungsarbeit wirkt sich auch die Außenseiterrolle des Protagonisten aus, die aus seiner vermeintlichen Fremdheit in Ayacucho resultiert.

> »Chacaltana se enfrenta a un mundo que no conoce, ignora las tradiciones indígenas en el contexto de las celebraciones religiosas de Semana Santa. En diversos momentos el lector consta que la ignorancia impide investigar adecuadamente por sus prejuicios contra los indios y lo que él considera su fanatismo religioso.« (Morales Muñoz 2015: 167)

Nach seiner Rückkehr von der Wahlbeobachtung in Yawarmayo verstärkt sich indes die Isolation des Staatsanwalts. »Desde su regreso de Yawarmayo, se había convertido en un fantasma del Ministerio Público.« (*Abril rojo* 2006: 135) Dieses Verhalten empfindet Chacaltana nicht nur als persönliche Abneigung, sondern auch als Ablehnung seiner Arbeit. »Llevaba veinte años despachando cada mañana y ahora, de repente, se sentía inútil, como si su oficina fuese una burbuja de hielo que lo

apartase del mundo. se aburría.« (*Abril rojo* 2006: 136) Der Staatsanwalt fungiert als Kontrastfigur zu den übrigen Beamten und Militärs, denen er ausgeliefert zu sein scheint. Vich (2009) formuliert dennoch eine deutliche Kritik an der Figurenmodellierung.

> »El problema con este personaje es que él parecía ›descubrir‹ la corrupción de la sociedad peruana como algo ›posterior‹ a su formación profesional, vale decir, no se trata de alguien que haya sido formado ›al interior‹ de la corrupción estatal ni un sujeto ›estructurado‹ bajo esas circunstancias, sino más bien de una especie de inocente que recién ›descubre‹ la ineficiencia y corrupción del sistema peruano a la mitad de su vida.« (Vich 2009: 251)

Ich stimme Vich zu, dass die Eigenartigkeit des Protagonisten teilweise kaum realistisch modelliert zu sein scheint, jedoch bietet mein Vorschlag der institutionellen Repräsentativität die Möglichkeit, ihn als Symbol einer machtlosen und handlungsunfähigen Justiz zu interpretieren, dessen Scheitern strukturell determiniert zu sein scheint und folglich als kollektiv einzuordnen ist. Als Indiz für meine These kann auch der Schauprozess gegen Chacaltana angeführt werden. »Los funcionarios que deben declarar en calidad de testigos de este caso, sin embargo, han sido transferidos.« (*Abril rojo* 2006: 323) Das Urteil wird in Abwesenheit des Beschuldigten gefällt, der im Untergrund lebt, wo er *milicias de defensa* aufbaut (vgl. *Abril rojo* 2006: 325). Aus der offensichtlichen Isolation des Staatsanwalts lässt sich auf die von Eder (2008) formulierte Bedeutung der Figuren als Symbole und Artefakte schlussfolgern. Ich schlage vor, die Figur Chacaltanas auf symbolischer Ebene als kollektives Phänomen zur Gelenkstelle von Figur und außerliterarischer Realität einzuordnen. So wird auf die scheinbar von den urbanen Zentren abgekoppelte sozio-politische Lage in der Andenprovinz hingewiesen. Dabei nimmt die Figur des Staatsanwalts als Artefakt eine diagnostische Funktion ein, da er die Rolle der Justiz problematisiert. Trotz unterschiedlich ausgeprägter Komplexität der einzelnen Figuren dominiert der Eindruck institutioneller Repräsentant*innen, die abstrakten Akteuren und strukturellen Hierarchien ein Gesicht geben, was beim impliziten Leser einen kritischen Diskurs anregen und den Fokus auf außerliterarische Problemfelder lenken kann.

3.3.3 Distanziertes Erzählen

Strukturell lassen sich in *Abril rojo* (2006) drei alternierend angeordnete Handlungsstränge unterscheiden, die sich hinsichtlich ihrer dominierenden Zeitbehandlungsverfahren differenzieren lassen. Erstens die offiziellen Berichte, in denen die Ermittlungsergebnisse der Mordserie zusammengefasst werden. Zweitens der Haupthandlungsstrang, in dessen Verlauf Chacaltana als Ermittler der Mordserie auftritt und drittens die einschubartigen kursiv gesetzten Segmente, in

denen Kommandant Carrión als autodiegetischer Erzähler seinen Gedanken freien Lauf lässt. Während die autodiegetischen Segmente erst zum Ende der Erzählung mit den anderen Handlungssträngen in zeitlichen Bezug gesetzt werden können, erfolgt eine Verknüpfung der Berichte und des Haupthandlungsstrangs durch Reflexionen der Ermittlerfigur. Der Titel des Romans spielt auf eine zeitliche Begrenzung der Handlung auf den Monat April an. So wird der Eindruck erzeugt, der Monat April und die Feierlichkeiten des Karnevals fungieren gleichsam als Ausnahmezustand, der den Alltag kontrastiert. »Por favor, Chacaltana. Tres días de carnaval y un hombre muere. Celos. Lío de faldas. Pasa todos los años.« (*Abril rojo* 2006: 42) Zugleich wird so der grausame Tod eines Menschen verharmlost.

Ich schlage vor, die unterschiedlichen Zeitbehandlungsverfahren in *Abril rojo* (2006) insgesamt vornehmlich anhand ihrer Wirkung als distanziertes Erzählen zu bezeichnen. Das bezieht sich einerseits auf das Potential einer möglichen Identifikation des impliziten Lesers mit der Figur des Staatsanwalts und andererseits auf die Ebene der *histoire* des Romans, konkret auf die Beziehung von Chacaltana zu den übrigen Figuren. Die Wirkung distanzierten Erzählens resultiert vorrangig aus zwei Zeitbehandlungsverfahren: Erstens der chronologischen Anordnung des Ermittlungsstrangs vom 09.03.2000 bis zum 03.05.2000, in dem ausschließlich ermittlungsrelevante Passagen vermittelt werden, verstärkt von nachträglichem Erzählen im *Indefinido*. Zweitens dem zeitraffenden Erzählen in den sachlich verfassten Berichten des Staatsanwalts.

Hinsichtlich der anordnungsbezogenen Zeitbehandlungsverfahren unterscheidet sich der chronologisch erzählte Ermittlungsstrang von den einschubartigen autodiegetischen Erzählsequenzen, deren zeitliche Einordnung in Bezug auf den Haupthandlungsstrang lediglich anhand der Zugehörigkeit zu den datierten Kapiteln möglich ist, ohne die sie gänzlich achronisch wären. Lediglich aus dem Fragment »pero tú ya no verás el siglo XXI« (*Abril rojo* 2006: 61) kann abgeleitet werden, dass die Aufzeichnungen vor der Jahrtausendwende gemacht wurden und folglich im Verhältnis zu den erzählten Ereignissen des Ermittlungsstrangs als vorzeitig zu bezeichnen sind. Die alternierende Anordnung dieser beiden Erzählstränge geht mit einem Wechsel der Handlungsebene einher, was sich an einer veränderten Erzählsituation zeigt und besonders eindrücklich wirkt, weil so die Stringenz und Disziplin der Ermittlerfigur Chacaltana kontrastiert werden. Diese temporale Verflechtung der zwei Handlungsstränge entfaltet auf struktureller Ebene eine pausierende Wirkung, da so der Ermittlungsstrang selbst unterbrochen und die Handlung nicht vorangetrieben wird. Derartige Unterbrechungen der Erzählung, in denen die Ermittlung stagniert, lassen sich auch auf der Ebene der *histoire* nachweisen. So sabotiert Kommandant Carrión Chacaltanas Ermittlungen gezielt, sodass sich dieser fälschlicherweise ausschließlich auf Indizien konzentriert, die auf Sendero Luminoso hinweisen. Als Folge verstrickt sich der Staatsanwalt immer

tiefer in die Ermittlungen und verliert so zunehmend den Fokus aus den Augen, worauf Carrión ihn hinweist, nachdem Chacaltana ihn als Mörder enttarnt hat.

> »—Mi mejor cómplice —respondió —, a decir verdad, fue usted.
> [...]
> —Debería usted sentirse un poco culpable, Chacaltana. Toda la gente con que habla muere. Eso está muy mal.« (*Abril rojo* 2006: 316)

Die ausschließliche Fokussierung ermittlungsrelevanter Ereignisse im Haupthandlungsstrang geht einher mit dem erzählökonomischen Einsatz von Ellipsen, die wegen der expliziten Terminierung der Kapitel einer zweifelsfreien Rekonstruktion der Chronologie der Ereignisse dennoch nicht entgegenwirken. Dabei fällt auf, dass die Ermittlungen zwar mit der Identifikation von Carrión als Mörder enden, jedoch bleibt diese Erkenntnis folgenlos. So verstärkt sich der Eindruck einer mangelnden Implementierung der Gesetze abseits der urbanen Zentren.

Die gezielte Auslassung von Teilen der Aktzeit bezieht sich auch auf biographische Informationen über Félix Chacaltana. Derartige Hintergrundinformationen, die sich thematisch entweder auf die Vergangenheit von Chacaltana oder die bürgerkriegsähnliche Situation in der Andenprovinz in den 1980er Jahren beziehen, werden in Analepsen in den Ermittlungsstrang eingeflochten. Im ersten Fall handelt es sich um extern-homodiegetische Analepsen, die kompletiv Episoden vermitteln, die dem impliziten Leser helfen können, Chacaltanas gegenwärtiges Verhalten zu erklären. Mitunter sind die vergangenen Zeitebenen nur schwer von der Erzählgegenwart zu unterscheiden, was sich in Bezug auf Chacaltanas Erinnerungen an seine Mutter zeigt, die bereits lange verstorben ist, dennoch spricht er mit ihr, als sei sie noch am Leben (vgl. *Abril rojo* 2006: 20). Diese Vermischung vergangener und gegenwärtiger Zeitebenen zeugt von der Rückbindung der Analepsen an die Basiserzählung, obgleich die geschilderten Erinnerungen aus Chacaltanas Kindheit zeitlich lange vor der Erzählgegenwart im Jahr 2000 anzusiedeln sind. Die zweite thematische Ausprägung der kompletiven Analepsen im Ermittlungsstrang verweist auf die verdrängten Erinnerungen an die terroristische Bedrohungslage durch Anschläge von Sendero Luminoso und die gewalttätigen Gegenmaßnahmen der Regierungstruppen, die zeitlich in den 1980er Jahren anzusiedeln sind. So wird einerseits der Verdacht eines erneuten Aufflammens terroristischer Aktivitäten in Ayacucho gestützt, andererseits grenzen sich die Figuren durch die große zeitliche Distanz von diesen Ereignissen ab.

> »—No me atrevería a descartar un ataque senderista.
> Lo había dicho. El silencio que siguió a esa frase pareció alcanzar a todo el salón, a toda ciudad [...].
> —Está usted paranoico, señor fiscal. Aquí no hay Sendero Luminoso.

> […]
> —Se cumplen veinte años del primer atentado…« (*Abril rojo* 2006: 43)

Die einzige punktuell konkretisierte vorzeitige Ebene wird ausgehend von einem auf den 08.03.1990 datierten Bericht entfaltet. Die beschriebenen Ereignisse beziehen sich auf die Verhaftung von Edwin Mayta Carazo, der trotz mangelnder Beweise wegen des Verdachts der Zugehörigkeit zu einer terroristischen Gruppierung festgenommen wird.

> »Tras revisar el interior del mobiliario y retirar los respectivos muebles sin éxito, interrogan a ambos sospechosos, que negaron tener conocimiento de cualquier actividad terrorista. El teniente Cáceres sostuvo, sin embargo, que los terroristas que no parecen terroristas son los que revisten mayor peligrosidad para la seguridad nacional.« (*Abril rojo* 2006: 132)[94]

Aus dem Bericht geht hervor, dass Justino genau zehn Jahre nach der Verhaftung seines Bruders Edwin die verkohlte Leiche in Quinua auffindet. Die Analepse wird direkt mit dem Ermittlungsstrang verknüpft, da so der Mordverdacht auf Edwin Mayta Carazo gelenkt wird, der sich aus Protest gegen die staatlichen Repressionen Sendero Luminoso angeschlossen hat. Justino stützt gegenüber Chacaltana unbewusst diese falsche Fährte. »Volvió [Félix Chacaltana] a pensar en las palabras de Justino: Mi hermano es. Mi hermano es que hace todo.« (*Abril rojo* 2006: 135) Durch Chacaltanas Bericht, in dem er rückwirkend die unverhältnismäßige Gewalt der Regierungsbeamten gegen Edwin Mayta Carazo dokumentiert, wird die Analepse in die Erzählgegenwart eingebunden. »El fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar leyó el informe por décima vez. […] Estaba preocupado. La sintaxis no estaba mal, aunque quizá era demasiado directa y respetaba poco las formas tradicionales.« (*Abril rojo* 2006: 135)

Die Chronologie des Ermittlungsstrangs manifestiert sich zusätzlich in den offiziellen Berichten, die alle punktuell zeitlich konkretisiert und jeweils mit dem Namen des Verfassers unterzeichnet sind. »Y para que así conste en acta, lo firma el 9 de marzo de 2000, en la provincia de Huamanga, Félix Chacaltana Saldívar, Fiscal Distrital Adjunto.« (*Abril rojo* 2006: 15) Lediglich der letzte Bericht, datiert auf den 03.05.2000, ist von Carlos Martín Eléspuru verfasst. An jeden der Berichte von Chacaltana schließt sich eine Reflexion an, stets verbunden mit Zweifeln, ob diese seinen hohen Ansprüchen genügen können. »A la mañana siguiente, en efecto, el informe policial descansaba sobre su escritorio. El fiscal lo abrió y lo revisó.

94 Seong (2014) weist darauf hin, dass es sich bei einem Großteil der in *Abril rojo* (2006) beschriebenen Befragungen um faktuale Zeugenaussagen handelt (vgl. Seong 2014: 467f.). Zwar wird im Epilog des Romans auf die grundsätzliche außerliterarische Referenzialität der Ereignisse hingewiesen, zugleich wird deren Fiktionalität betont.

Estaba muy mal escrito, lleno de pleonasmas y fallas ortográficas, pero el contenido era sencillo y legalmente válido.« (*Abril rojo* 2006: 75) Seong (2014) interpretiert das Verfassen und Redigieren der Berichte von Chacaltana als Ausdruck einer Reflexion der historischen Vergangenheit Perus (vgl. Seong 2014: 471). Ich teile diesen Interpretationsansatz nicht und schlage stattdessen vor, die Reflexion mit der Modellierung der Figur des stellvertretenden Bezirksstaatsanwaltes zu erklären, dessen Verhalten hauptsächlich von der manischen Einhaltung von Regeln und Paragraphen und dem Streben nach Ordnung geprägt ist. »Chacaltana había vivido toda su vida entre palabras ordenadas, entre poemas de Chocano y códigos legales, oraciones numeradas y ordenadas en versos. Ahora no sabía qué hacer con un montón de palabras arrojadas al azar sobre la realidad.« (*Abril rojo* 2006: 313) Ich begründe meine Interpretation zusätzlich mit der Beobachtung, dass Chacaltanas besonderes Augenmerk nicht der inhaltlichen Qualität seiner Berichte, sondern ihrer sprachlichen Formulierung gilt. Ferner wird deutlich, dass sich alle Beteiligten einer reflexiven Thematisierung der kollektiven Traumata mittels verschiedener Strategien zu entziehen versuchen und sich daher textuell keine Formen der reflexiven Vergangenheitsbewältigung nachweisen lassen.

In den neun chronologisch angeordneten Kapiteln des Ermittlungsstrangs werden punktuell-zeitliche Konkretisierungen in Form genauer Zeitangaben eingesetzt, die immer in Verbindung mit der grausamen Mordserie und Chacaltana stehen, was sich anhand von drei Beispielen exemplifizieren lässt. So wird genau angegeben, wann Chacaltana von Soldaten geweckt und zur Begehung eines Massengrabs abgeführt wird. »El viernes 14, a las 5.30 am, el fiscal distrital adjunto abrió los ojos al oír golpes.« (*Abril rojo* 2006: 159) Es schließt sich eine Beschreibung von Chacaltanas Konfrontation mit den Leichenteilen des Massengrabs an.

> »Al principio le pareció ver sólo cajas, cajas viejas y destruidas, rodeadas de telas carcomidas por el tiempo y la tierra. Pero luego, lo que había pensado que eran rocas y tierra fue cobrando una forma más precisa ante sus ojos. Eran miembros, brazos, piernas, algunos semipulverizados por el tiempo de enterramiento, otros con los huesos claramente perfilados y rodeados de tela y cartón, cabezas negras y terrosas una sobre otra, formando un montón de desperdicios humanos de varios metros de profundidad.« (*Abril rojo* 2006: 162)

Auch Chacaltanas Ankunft am Pfarrhaus wird seitens der Erzählinstanz anhand einer genauen Uhrzeit markiert. »Eran las 2.30 cuando el fiscal llegó a la casa parroquial.« (*Abril rojo* 2006: 255) Dort macht der stellvertretende Bezirksstaatsanwalt einen grausigen Fund. »Cuando la luz dejó de temblar, pudo fijarse bien. El cuerpo, en realidad, el medio cuerpo, que sobresalía del horno, era el del padre Quiroz.« (*Abril rojo* 2006: 259f.) Am Samstag, den 22. April, wird Chacaltana »a las nueve de la mañana« (*Abril rojo* 2006: 297) von Soldaten abgeholt und zu Ediths Wohnung gebracht, wo er ihre zerstückelte Leiche sieht. Ähnlich wie in den anderen Beispielen

kontrastieren die dokumentarisch objektiv anmutende Genauigkeit der Zeitangabe und die fast teilnahmslose Beschreibung der heterodiegetischen Erzählinstanz das Bild, was sich Chacaltana dort bietet.

> »En la única pared que no estaba por completo cubierta, había pintas con lemas senderistas, escritos con un pincel que el asesino había mojado en el cuerpo que descansaba sobre la cama. Cuerpo. No era un cuerpo en realidad. Cuando el fiscal se acercó a las sábanas —las sábanas que él ya había manchado de sangre y sudor—, descubrió que esta vez era todo lo contrario: dos piernas, dos brazos, una cabeza. Amontonados sobre la cama dejando libre el espacio del tronco.« (*Abril rojo* 2006: 298f.)

Die durativen Zeitbehandlungsverfahren lassen sich anhand der Segmentierung in Berichte, Ermittlungsstrang und autodiegetischen Erzählstrang unterscheiden. In den offiziellen Berichten des stellvertretenden Bezirksstaatsanwalts dominiert das resümierende und somit zeitraffende Erzählen, da die Ereignisse mehrerer Tage zusammengefasst werden. So wird beispielsweise der Fund der Leiche von Pater Quiroz dokumentiert und zugleich werden die Todesumstände dargestellt.

> »Con fecha de 21 de abril de 2000, el párroco de la iglesia del Corazón de Cristo, Sebastián Quiroz Mendoza, fue encontrado ya cadáver en las inmediaciones de su sótano [...] Según la reconstrucción practicada por el médico legista, el susodicho sacerdote fue primero amarrado de pies y manos y amordazado.« (*Abril rojo* 2006: 277)

Im Ermittlungsstrang dominiert zeitdeckendes Erzählen, was sich anhand der Beschreibungen eines Überfalls auf Chacaltana in Yawarmayo nachweisen lässt und dem impliziten Leser eine annähernde Identifikation mit der Situation ermöglicht.

> »Los campesinos voltearon hacia él. Hicieron gesto de aproximarse, pero luego parecieron pensarlo mejor [...] El fiscal quiso seguirlos o llamarlos. Se le ocurrió identificarse como fiscal electoral. Comprendió que lo mejor sería dejarlo ir. Escuchó el rumor de las ramas al agitarse. Trató de acelerar él también para llegar al pueblo. En ese momento, recibió encima la caída de un cuerpo, justo sobre su cuello.« (*Abril rojo* 2006: 120)

Auffällig ist, dass Chacaltanas Wahlbeobachtung in Yawarmayo bis auf wenige Ausnahmen, unter ihnen die Beschreibung des Überfalls, zeitraffend erzählt wird. So wird deutlich, dass seine Zeit in Yawarmayo begrenzt und für seine Ermittlungen nicht vordergründig relevant ist, was auf struktureller Ebene eine pausierende Wirkung des Haupthandlungsstrangs erzeugt. Darüber hinaus wird die Erzählgeschwindigkeit des Ermittlungsstrangs durch detaillierte Beschreibungen verlangsamt, wie die der ersten Begegnung von Chacaltana und General Aramayo in Yawarmayo.

> »La delegación policial sólo tenía un piso dividido en dos ambientes. En uno de ellos, sobre un escritorio, los esperaban dos tamales, un poco de queso, pan y café con leche. Aún estaban en el suelo los colchones en que los policías habían pasado la noche. El teniente dividió todo en dos e invitó a sentarse al fiscal. Una vez más, Chacaltana no tenía hambre. Pero el teniente comía como un caballo.« (*Abril rojo* 2006: 98)

Ferner werden der biographische Kontext des Staatsanwalts und insbesondere seine Aufenthalte im detailgetreu nachgebildeten Zimmer seiner verstorbenen Mutter tendenziell zeitraffend erzählt. »Mientras volvía a la oficina se sintió más tranquilo, desahogado. La habitación de su madre lo relajaba. Pasaba horas encerrado en ella.« (*Abril rojo* 2006: 33) In den autodiegetischen Erzählsegmenten wird durch die mangelnde inhaltliche und sprachliche Kohärenz, die Achronie der Aussagen und zahlreiche Wiederholungen auf den ersten Blick der Eindruck zeitdehnenden Erzählens erzielt. Tatsächlich jedoch kann nachgewiesen werden, dass die fingierte unmittelbare Mündlichkeit als Kennzeichen annähernd zeitdeckenden Erzählens zu bezeichnen ist:

> »es hora de acerte libre. es hora de que vueles. te han tenido demasiado tiempo contando las horas, los días, los segundos. as tenido que esperar. las cosas importantes tienen que esperar. pero tú ya no.« (*Abril rojo* 2006: 223)

Die Wiederholung im alternierend angeordneten Aufbau der drei Erzählstränge evoziert den Eindruck strukturell repetitiven Erzählens. Auf der Ebene der *histoire* wird so auf die Gleichmäßigkeit von Chacaltanas Berufsalltag hingewiesen. »Escribió una vez más —como todas las mañanas— su solicitud de envío de materiales para recibir una nueva máquina de escribir, dos lápices y una resma de papel carbón.« (*Abril rojo* 2006: 16) Die Gleichförmigkeit der vornehmlich iterativ erzählten alltäglichen Routine wird von der brutalen Mordserie unterbrochen. Auch die Anspielungen auf Sendero Luminoso und die terroristische Bedrohungslage lassen sich aufgrund der Vielzahl sich ähnelnder Aussagen zu repetitiv erzählten Segmenten zusammenfassen.

Innerhalb der Diegese wird Zeit auch als Mittel zur Demonstration von Macht und hierarchischer Rangordnung instrumentalisiert. So lassen Chacaltanas Vorgesetzte ihn bewusst warten oder sich gar verleugnen, wie Pacheco. Chacaltana harrt dennoch vor dessen Büro aus, was durchaus als Anzeichen des zögerlichen Widerstands gegen die herabwürdigende Behandlung interpretiert werden kann (vgl. *Abril rojo* 2006: 68).

> »A las ocho, dos gendarmes llegaron y el sargento los hizo pasar a la oficina. Se fueron a las nueve despidiéndose alegremente de alguien allá adentro. A las diez y media, el sargento repitió que le haría presente al capitán que el fiscal había estado ahí. A las diez y treinta y uno, el fiscal respondió que no sería necesario

porque él estaría en la recepción cuando el capitán llegase. A las once y veintitrés, se quitó el saco y lo colocó sobre su cuerpo a modo de frazado. A las once y treinta y dos, comenzó a roncar con un silbido sordo. Finalmente, a las doce y ocho, el ruido de una puerta lo despertó. El capitán Pacheco salió de la oficina, dirigió una mirada de odio al fiscal y continuó su camino hasta el baño.« (*Abril rojo* 2006: 70)

Auch auf seinem Weg zur Wahlbeobachtung in Yawarmayo muss Chacaltana warten, was in diesem Fall die geographische Abgeschiedenheit der weit entlegenen Provinz durch die lange Anreise verstärkt.

»Luego se le ocurrió que si los militares lo veían fuera de la estación pensarían que estaba abandonando su posición, así que se sentó a esperar la salida del siguiente bus durante siete horas y media después de asegurarse de que, esta vez sí, figuraba entre las reservas.« (*Abril rojo* 2006: 92)

In *Abril rojo* (2006) beziehen sich die Verweise auf die terroristischen Aktivitäten und die staatlichen Gegenmaßnahmen zeitlich vor allem auf die 1980er Jahre und auf die im Jahr 2000 stattfindende Wahl.[95] Die Bezüge auf die außerliterarische Wirklichkeit der 1980er Jahre werden zumeist ohne temporal-punktuelle Konkretisierungen hergestellt, sondern lassen sich aus den verdrängten oder verleugneten Erinnerungen unterschiedlicher Figuren rekonstruieren, was auf eine kollektive Traumatisierung hinweist. So erinnert sich Chacaltana auch selbst an die Repressionen der Terrorist*innen.

»Tuvo un rápido recuerdo de la última vez que había visitado Ayacucho para ver a su madre antes de volver a vivir ahí. Había sido a principios de los ochenta, recién nombrado en el Ministerio. Antes de llegar a la ciudad, su autobús había sido detenido por un grupo terrorista que les pidió su identificación a todos los pasajeros [...] Los terroristas habían recogido todas las libretas electorales del bus y luego las habían roto enfrente de sus dueños.« (*Abril rojo* 2006: 93)

Die Erinnerungen der vergangenen Gewalterfahrung bewirken bei den Figuren eine kategorische Negation jeglicher Anspielungen auf ein erneutes Aufkeimen terroristischer Aktivitäten in Ayacucho. Diese Verdrängungsmechanismen der Figuren tragen ebenfalls zum Eindruck distanzierten Erzählens bei. Gleichzeitig erinnert sich Chacaltana auch an massive staatlich ausgeübte Gewalt.

»Casi veinte años antes, en su última visita a Ayacucho, el fiscal había sobrevolado los alrededores de Huanta en un helicóptero militar a invitación de un capitán amigo. A la mitad del viaje entre los montes, un hombre salió de los matorrales

95 Aus den Präsidentschaftswahlen im Jahr 2000 ging Fujimori als Sieger hervor. Nach Betrugsvorwürfen und medial-gesellschaftlichem Druck kündigte er im September 2000 Neuwahlen für das Jahr 2001 an.

> llevando una bandera roja. Estaba solo. Y corría delante del helicóptero mostrando la bandera[96] [...] Tras cinco minutos de persecución, las balas lo alcanzaron, primero en las piernas y luego, ya caído, en la espalda y el pecho, mientras dedicaba sus últimos movimientos a mantener la bandera flameando en alto. El tirador se felicitó como si hubiera cazado un pájaro y siguió disparándole mientras le gritaba insultos que el de abajo ya nunca escucharía.« (*Abril rojo* 2006: 146f.)

So wird das Bild einer tief gespaltenen peruanischen Gesellschaft gezeichnet. Diese Spaltung wird in der Erzählgegenwart präsent. Die Vermittlung der Episode wirft die Frage nach der Verhältnismäßigkeit der Gewalt auf, die von staatlichen Truppen im Helikopter gegen einen einzelnen Zivilisten am Boden angewendet wird. Martino (2010) interpretiert daher die Darstellung beidseitiger Gewalt als Gegenüberstellung der Kategorien »of victimhood and liability in the context of the conflict between Sendero Luminoso and the Peruvian military« (Martino 2010: 246), was seitens des impliziten Lesers zur kritischen Überprüfung binärer Rollenzuschreibungen anregen kann. Indes setzt sich eine solche Gegenüberstellung der beteiligten Interessengruppen seitens der Figuren auch in den 2000er Jahren fort. Das evoziert den Eindruck von Zeit- und Handlungszirkularität, die jedoch textuell nicht zweifelsfrei nachweisbar ist, sondern sich auf die empfundene recht- und gesetzlose Lebenswirklichkeit in Ayacucho bezieht. *Abril rojo* (2006) schreibt sich so in einen literarischen Diskurs ein, der sich erst seit der Jahrtausendwende in Peru entwickelt hat.

> »A principios del siglo XXI se dio un mercado auge, sobre todo de novelas, que ya no se detenían en la guerra en sí, sino en las secuelas que dejó en la sociedad así como en la recuperación posterior [...] Los escritores de dichas obras [...] perciben el conflicto de una forma muy distinta a los primeros debido a que están menos politizados por ideologías y por la distancia que da el tiempo.« (Morales Muñoz 2014: 155)

Trotz des zeitlichen Abstands zu der Eskalation der Gewalt in den 1980er Jahren wird in *Abril rojo* (2006) deutlich, dass die terrorismusbedingte Krise der Rechtsstaatlichkeit in Peru mit ihren vielfältigen Auswirkungen nicht durch offizielle Entscheidungen beendet werden kann. So wird aufgezeigt, dass sich die empfundene Bedrohung scheinbar zirkulär fortsetzt, ohne eine Möglichkeit der Veränderung, die an institutionellen, strukturellen und personellen Hindernissen scheitert. In seinem Aufsatz »Derechos humanos, comisiones de la Verdad, y nuevos ficciones globales« (2009) verknüpft Rosenberg die literarische Aneignung der Mordserie in

96 Das erinnert an die berühmte Helikopter-Szene des Antikriegsfilms *Apocalypse Now* (1997) von Francis Ford Coppola.

Ayacucho mit der außerliterarischen Aufarbeitung der bürgerkriegsähnlichen Vergangenheit, die im Roman durch die zeitliche Verortung der Handlung im Jahr 2000 antizipiert wird. »*Abril rojo* [Herv. i. O.] de Santiago Roncagliolo trata de una investigación judicial anterior a los procesos testimoniales.« (Rosenberg 2009: 100) Lambright (2015) teilt Rosenbergs (2009) Einschätzung und interpretiert die fehlende juristische Verurteilung des tatsächlichen Mörders Carrión als pessimistisch-prognostisches Signal für den außerliterarischen Diskurs zur Vergangenheitsbewältigung in Peru (vgl. Lambright 2015: 49).

3.3.4 Widersprüchliche Deutungen der Vergangenheit

Der strukturelle Aufbau von *Abril rojo* (2006) ist geprägt von drei alternierend angeordneten Erzählsträngen, die jeweils von unterschiedlichen Erzählinstanzen vermittelt werden und sich alle auf die Situation und die Sicherheitslage in Ayacucho beziehen. Über die Erzählerrede hinaus kommen zahlreiche Figuren in direkter wörtlicher Rede zu Wort, die ihre divergierenden Wahrnehmungen der Lage in Ayacucho seit den 1980er Jahren schildern.

Bevor die Handlung mit dem ersten Bericht des stellvertretenden Bezirksstaatsanwalts Chacaltana einsetzt, fungieren drei paratextuelle Epigrafe als thematischer Prolog, der sich auf die Ideologie der Terrororganisation Sendero Luminoso und ihre Rechtfertigung von Gewalt als legitimes Mittel zur Durchsetzung politischer Ziele bezieht. Das erste Zitat stammt von Efraín Morote (1921-1989), der als Rektor der Universität San Cristóbal de Huamanga maßgeblich zur institutionellen Verbreitung der ideologischen Positionen von Sendero Luminoso beitrug. Er stellte Mitglieder der später als Terrororganisation eingestuften Gruppierung an der Universität an, unter ihnen auch das spätere Führungsmitglied Abimael Guzmán. Morote begründete die Notwendigkeit der politischen Agenda von Sendero Luminoso und den geforderten gesellschaftlichen Umsturz mit der in Peru herrschenden Korruption und dem Elend, unter dem weite Teile der Bevölkerung litten.

> »*Observé la orgía de corrupción que satura el país;*
> *el hambre que aniquila a unos y el hartazgo que hace*
> *reventar a otros;*
> *converse con la gente de a pie, observe a la de caballo*
> *…Así se explicaría esa violencia…*« [Herv. i. O.]

Aus Morotes Perspektive geht die massive Gewalt ursächlich auf staatliches Handeln zurück, was Abimael Guzmán mit der Intention verknüpft, dieser Gewalt entschieden entgegenzutreten.

»*Nosotros somos gentes pletóricas de fe… […]*
prometimos enfrentar el baño de sangre.« [Herv. i. O.]

Das in einem Propagandamagazin von Sendero Luminoso verbreitete Zitat von Helmut Graf von Moltke, ein 1800 geborener preußischer Generalfeldmarschall, glorifiziert den Krieg als legitimes Mittel zur Durchsetzung politischer Ziele.

»*La guerra es santa, su institución es divina*
Y una de las sagradas leyes del mundo.
Mantiene en los hombres todos los grandes sentimientos,
Como el honor, el desinterés, la virtud y el valor,
Y en una palabra le impide caer
En el más repugnante materialismo.« [Herv. i. O.]

Die Zitate, in denen eine deutliche ideologische Positionierung erfolgt, erzeugen in Bezug auf die turbulente politische Lage Perus ab den 1980er Jahren eine expositorische Wirkung. Die ideologische Perspektive der Terrorist*innen kontrastiert die intrafiktional vertretene Position der Notwendigkeit bewaffneter Maßnahmen zur Terrorabwehr, die von staatlichen Akteuren vertreten wird. Martino (2010) setzt die multiplen ideologischen Perspektiven in *Abril rojo* (2006) in Beziehung zur außerliterarischen Wirklichkeit: »Through *Abril rojo* [Herv. i. O.] (2006), Roncagliolo provides readers with the opportunity to gain a new perspective on historical narratives surrounding the Peruvian conflict.« (Martino 2010: 246)

Zunächst bietet sich dem impliziten Leser eine scheinbar eindeutige Perspektive auf die Ereignisse in Ayacucho. Dieser Eindruck resultiert aus den offiziellen Berichten des stellvertretenden Bezirksstaatsanwalts Félix Chacaltana, der als intrahomodiegetischer Erzähler über den Fortgang der Ermittlungen in einer brutalen Mordserie informiert.

»Y para que así conste en acta, lo firma, a 9 de marzo de 2000, en la provincia de Huamanga,
Félix Chacaltana Saldívar
Fiscal Distrital Adjunto.« (*Abril rojo* 2006: 15)

Chacaltana fasst nachträglich seinen Kenntnisstand der Mordermittlung aus interner Fokalisierung zusammen und beruft sich dabei auch auf die Erkenntnisse des Pathologen Posadas, was die Objektivität seiner Analyse der Sachlage stützt.

»Según la reconstrucción practicada por el médico legista, el susodicho sacerdote fue primero amarrado de pies y manos y amordazado, lo cual es sugerido por los hematomas de sus articulaciones y comisuras labiales, para posteriormente proceder al desmembramiento en vida de su extremidad inferior izquierda.« (*Abril rojo* 2006: 277)

Insgesamt versucht Chacaltana einerseits, seine Berichte möglichst genau und objektiv zu verfassen, andererseits sind sie unzulänglich, da er von den Kommandanten Pacheco und Carrión angewiesen wird Indizien, die auf Sendero Luminoso hinweisen, zu verschweigen und den Fall schnellstmöglich abzuschließen. »Dio por válido el informe policial y decidió cerrar el caso con la información disponible. Escribió un informe que no lo satisfizo por su desmesurada extensión.« (*Abril rojo* 2006: 75)

Nachdem die extra-heterodiegetische und intern auf Chacaltana fokalisierte Erzählinstanz des Hauptstrangs der Erzählung die Figuren vorgestellt hat, beginnen die unterschiedlichen Figurenstimmen miteinander zu interagieren. In seinem Aufsatz »La cuestión de la verdad histórica en *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo« (2014) analysiert Seong die divergenten Wahrnehmungen der beteiligten Figuren in Bezug auf die bürgerkriegsähnlichen Zustände.

> »Las voces de los personajes que hablan de la guerra interna se encuentran y chocan entre sí. Aquí aparecen personajes de diversas posiciones en la guerra antisubversiva; en consecuencia, las impresiones, las reacciones y los juicios son diferentes. La experiencia que todos poseen en común es únicamente ›la muerte‹ o ›el honor‹ que igualmente todos fingen olvidar.« (Seong 2014: 472)

Unterschieden werden können Edith, Kellnerin und Tochter verstorbener Mitglieder von Sendero Luminoso, Félix Chacaltana, der die bewaffneten Auseinandersetzungen nicht durchgehend selbst erlebte, da er nach Lima zog, die Kommandanten Pacheco und Carrión, der Priester Padre Quiroz, Angehörige von Justino Mayta Carazo, der inhaftierte Terrorist Hernán Durango González und darüber hinaus zahlreiche, bisweilen namenlose Angehörige der indigenen Zivilbevölkerung und weitere Angehörige des Militärs und der Polizei. Alle schildern ihre Erfahrungen und Interpretationen der aktuellen Sicherheitslage, die immer aus den Wahrnehmungen der bewaffneten Konfrontation staatlicher und terroristischer Kräfte in den 1980er Jahren resultieren. Auffällig ist die übereinstimmende Interpretation der Vergangenheit als Krieg. Im Gegensatz dazu ist die Erfahrung der 2000er Jahre von der Überzeugung geprägt, diese Zeit sei vorüber, was Edith deutlich macht.

> »—No tengas miedo. Eso se acabó. La guerra se acabó.
> Notó que la llamaba ›guerra‹. Nadie, aparte de los militares, llamaba guerra a lo que había ocurrido ahí.« (*Abril rojo* 2006: 205)

Von offiziell-militärischer Seite wird unterdessen weiter auf die Notwendigkeit massiver staatlich ausgeübter Gewalt zur Terrorabwehr hingewiesen.

> »—Usted cree que somos un montón de asesinos. ¿Verdad, Chacaltana?
> La pregunta del comandante llegó después de un largo silencio, cuando ya tomaban la carretera de regreso a Ayacucho, entre los montes y el río. Él mismo condu-

cía el vehículo. Iban solos.
[…]
—Libramos una guerra justa, comandante —lo dijo así, en primera persona —Es indudable. Es sólo que a veces me cuesta distinguir entre nosotros y el enemigo.« (*Abril rojo* 2006: 168)

Indes wird Chacaltana die Kompetenz zur Analyse und Bewertung der Lage abgesprochen, weil er in der entsprechenden Zeit nicht in Ayacucho, sondern in Lima lebte. Von dieser Haltung unterscheidet sich Chacaltanas Selbsteinschätzung deutlich, wie der heterodiegetische Erzähler vermittelt. »A su manera sí había estado en una guerra como un incómodo testigo, como el que se mantiene en el fortín de la capital hasta que el fuego empieza a tumbar sus paredes y el olor de los muertos a infestar al aire limpio.« (*Abril rojo* 2006: 169f.) Die Sicherheitsmaßnahmen und auch die omnipräsente Dominanz des Militärs in Ayacucho werden mit der fortwährenden Bedrohung der terroristischen Aktivitäten von Sendero Luminoso gerechtfertigt. »Aquí no hubo un grupo de terroristas o dos. Aquí hubo una guerra, señor fiscal. Y en la guerra, la gente se muere.« (*Abril rojo* 2006: 170) Auffällig ist, dass sich die im Prolog eingeleitete ideologische Perspektive von Sendero Luminoso argumentativ kaum von der staatlichen Gegenposition unterscheidet. Beide Seiten legitimieren den Einsatz von Gewalt zur Durchsetzung politisch jeweils unterschiedlicher Ziele und proklamieren, so für bessere Lebensbedingungen zu sorgen.

»Ninguno de los actores armados de la guerra niega los actos inhumanos que cometían. Los puntos de vista se dividen en términos de la causa y el efecto, la motivación y hasta la responsabilidad. Se critican unos a otros, impulsan la culpa a los oponentes o a las circunstancias y se excusan. En consecuencia, las reacciones a los hechos pasados son diferentes: el gobierno ignora y omite, el ejército y la policía fingen no ver por la represión del poder superior, Durango aún no abandona el ideal de Sendero Luminoso, Edith permanece en silencio y otros, como Nélida, vagan llorando en busca de los despojos de la familia ya caída.« (Seong 2014: 467)

Die Erfahrungen der Figuren weisen immer auf divergierende Normen der unterschiedlichen Akteure hin, deren Interpretationen der vergangenen und gegenwärtigen Lage sich unterscheiden. Dabei wird vorrangig denjenigen eine Stimme verliehen, die die staatlichen Maßnahmen rechtfertigen und die Position von Sendero Luminoso wird intrafiktional nur peripher repräsentiert. Die indigene Zivilbevölkerung leidet unterdessen still unter den omnipräsenten Einschüchterungen seitens der aus dem Untergrund operierenden Terrorist*innen. Als Warnung fungieren in Yawarmayo aufgehängte Hunde, die die Zivilbevölkerung von einer Kooperation mit dem Militär abhalten sollen. »Los perros llevaban carteles que decían: ›Así mueren los traidores‹ o ›Muerte a los vendepatria‹.« (*Abril rojo* 2006: 96)

Das Militär seinerseits verdächtigt die ortsansässige Bevölkerung, die Mitglieder von Sendero Luminoso zu unterstützen und ihnen Unterschlupf zu gewähren. Als Bindeglied der unterschiedlichen Wahrnehmungen fungiert der stellvertretende Bezirksstaatsanwalt Chacaltana, der als vermeintlich Außenstehender mit den gegensätzlichen Perspektiven konfrontiert wird.

Die Multiperspektivität der Erlebnisse ist vorrangig auf Figurenebene angesiedelt, dennoch sind die Perspektiven keinesfalls ausschließlich individuell, vielmehr repräsentieren die unterschiedlichen Figurenstimmen Kollektive. Stefanie Roggenbuck unterscheidet in *Narrative Polyphonie. Formen von Mehrstimmigkeit in deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Erzähltexten* (2020) unterschiedliche Formen narrativer Polyphonie und differenziert dabei grundlegend zwischen Polyphonie auf Ebene der narrativen Instanz und auf Figurenebene. Auf Figurenebene trennt Roggenbuck die polyphone von der kollektiven Figurenstimme. Während sich die erstgenannte Figurenstimme aus mindestens zwei unterschiedlichen figuralen Aussageinstanzen konstituiert (vgl. Roggenbuck 2020: 108), definiert Roggenbuck die kollektive Figurenstimme über ihre Repräsentativität.

»Während die Aussageinstanz gleichermaßen für ein intradiegetisches Kollektiv das Wort ergreift, so ist nur die kollektive Figurenstimme zugleich auch Bestandteil dieser Gruppe; sie spricht nicht nur für eine bestimmte Gruppe, sondern auch als diese.« (Roggenbuck 2020: 129)

In *Abril rojo* (2006) kommt diese kollektive Figurenstimme in zwei Ausprägungen zum Tragen. Zum einen bezogen auf die staatlich-militärische Rechtfertigung der Gewalt ab den 1980er Jahren und das in den 2000er Jahren vorherrschende kategorische Leugnen eines möglichen erneuten Aufkeimens terroristischer Aktivitäten in Ayacucho, was von den Kommandanten Pacheco und Carrión vertreten wird. Zum anderen die im Verhältnis zur offiziellen Position weitaus schwächer repräsentierte Rechtfertigung der Gewalt von Sendero Luminoso, geäußert von dem inhaftierten Terroristen Durango. Mein Vorschlag, die Figurenstimmen in *Abril rojo* (2006) als kollektiv zu interpretieren, basiert maßgeblich auf der repräsentativen Modellierung der Figuren, die sich auf ihre institutionelle Zugehörigkeit zum Militär und zu Sendero Luminoso bezieht. Beide Positionen sind auf die kontrastive Deutung der bürgerkriegsähnlichen Zustände zurückzuführen und daher ideologisch als divergente Perspektiven einzuordnen. Die inhaltliche Divergenz der einzelner Figurenstimmen führt Seong (2014) auf ihre Subjektivität zurück. »Sin embargo, es imposible encontrar una única versión de la verdad entre las declaraciones [...] Por añadidura, todos hablan de la guerra, pero desde enfoques distintos, porque nadie ha experimentado la historia idéntica ni de igual modo.« (Seong 2014: 472f.) Ich stimme Seongs Ansatz nur bedingt zu, da die Ausprägung der inhaltlichen Divergenz nicht vorrangig durch die Individualität subjektiver Erfahrungen und Erinnerungen zu erklären ist. Stattdessen muss auf die implizite Hierarchisierung der Figurenstimmen hingewiesen werden, die durch die quantitative Ver-

mittlung der einzelnen Stimmen und zugleich durch die Zuordnung in subversiv-terroristische und antisubversiv-demokratische Positionen erfolgt. Die extra-heterodiegetische Erzählinstanz tritt zu Gunsten der vielfältigen Figurenstimmen in den Hintergrund und kontextualisiert die Perspektiven, ohne sie direkt zu bewerten.

Der dritte Erzählstrang, in dem Carrión als intra-autodiegetischer Erzähler seine Gedanken als Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*) fließen lässt, unterscheidet sich in Form und Inhalt deutlich von den beiden anderen Strängen und setzt sich aus sechs Segmenten zusammen. Erst die Unterhaltung zwischen Chacaltana und Carrión am Ende der Erzählung erklären die Herkunft dieser fragmentarischen Passagen und die Identität ihres Verfassers.

> »El comandante ensombreció su mirada. le mostró los papeles que llevaba en la mano. —Lo he escrito todo. Lo he explicado todo. Chacaltana tomó los papeles y trató de leer. Pero no había nada que entender en ellos. Sólo incoherencias. Barbarismos. No eran sólo los errores ortográficos, era todo. En el caos no hay error, y en esos papeles ni siquiera la sintaxis tenía sentido.« (*Abril rojo* 2006: 313)

Chacaltana antizipiert das Unverständnis des impliziten Lesers angesichts der ungeordneten, vornehmlich im Präsens verfassten Gedanken in den unterschiedlich langen Passagen. Aus Carrións Eintragungen ergibt sich der Eindruck, er sei von Stimmen zwanghaft fremdgesteuert: »a veces hablo con ellos. siempre [...] pero ahora hablan más. me buscan. me piden cosas.« (*Abril rojo* 2006: 28) Thematisch bezieht er sich auffällig oft auf den omnipräsenten Tod (vgl. *Abril rojo* 2006: 60). Dabei wendet er sich direkt an den Toten und bringt seine Überzeugung zum Ausdruck, ihm mit dem Mord einen Gefallen getan zu haben: »pero tú ya no puedes hacer nada. estás limpio. gracias a mí.« (*Abril rojo* 2006: 60) Zwischen dem Hauptstrang der Erzählung und Carrións Aufzeichnungen sind inhaltliche Bezüge feststellbar. So widmet sich Chacaltana der Suche nach dem Zeugen Justino Mayta Carazo, der seinen Bruder als Serienmörder verdächtigt. Daraufhin wendet sich Carrión als autodiegetischer Erzähler an Justino: »te has portado mal, justino. te has portado muy, muy mal. [...] ¿lo oyes, justino? esa vos. sí, es tu hermano. clama por ti. ¿lo oyes?« (*Abril rojo* 2006: 166) Ferner deutet Carrión den Mord an Pater Quiroz an, noch bevor der implizite Leser über Chacaltanas grausigen Fund im Pfarrhaus der Kirche informiert wird. Diese Passage wird im Ermittlungsstrang von dem heterodiegetischen Erzähler eingeleitet, der beschreibt, dass Chacaltana aus einem Traum erwacht und sich unvermittelt bewaffnet auf den Weg zur Kirche macht (vgl. *Abril rojo* 2006: 250). In seinen Aufzeichnungen wendet sich Carrión an Pater Quiroz und erklärt seine Tat, die er mit der Rolle des Paters während der bürgerkriegsähnlichen Situation in der Provinz rechtfertigt. »¿as estado ablando de mí, padrecito? ¿as estado abléndole de mí a dios? [...] todos te recordamos aquí por eso. los cuerpos que quemaste te recuerdan por eso.« (*Abril rojo* 2006: 253) Die Ver-

strickung der Kirche in die vom Militär angeordnete heimliche Verbrennung von Leichen macht den Pater zum Komplizen der blutigen Auseinandersetzung, der dafür mit seinem Leben bezahlt. Bezeichnenderweise findet Chacaltana seine Leiche in dem alten Krematorium (vgl. *Abril rojo* 2006: 259). Carrións Einträge steuern chronologisch auf ein Ende zu, in dem er seinen eigenen Tod vorhersieht. »emos llegado al final. oh, los finales son tan tristes. no. éste es un final felis. [...] puedo verlo, puedo ver el coro de los muertos recibiéndome, palmeándome la espalda con sus manos sudadas de sangre.« (*Abril rojo* 2006: 295) Die Passagen wirken umso verstörender, je deutlicher der Kontrast zwischen der professionellen Härte und Dominanz und den geistig und sprachlich verwirrten Gedanken Carrións hervortritt, in denen er die im Ermittlungsstrang beschriebenen Ereignisse kommentiert. Zugleich wird deutlich, dass er seine Taten keinesfalls im Affekt begeht, sondern er von seiner ganz eigenen moralischen Überzeugung geleitet wird, gepaart mit einer schizophren anmutenden Fremdbestimmung. Dabei kann eine Rekonstruktion der kommentierenden Funktion seitens des impliziten Lesers erst im Nachhinein und in Kombination mit den anderen Erzählsträngen erfolgen.

Die unterschiedlichen Figurenperspektiven in *Abril rojo* (2006) sind hierarchisch angeordnet, was auf eine geschlossene Perspektivenstruktur hinweist. Dabei erfolgt die Hierarchisierung nicht explizit durch eine Bewertung des Erzählers, sondern stattdessen über Verweise auf offizielle Wahrheiten, die vor allem vom Militär vertreten werden und deutlich auf den außerliterarischen Umgang mit der bürgerkriegsähnlichen Lage in Peru verweisen. »Puede decirse entonces que la novela ha sido escrita para revelar aquello que el discurso oficial ha intentado reprimir.« (Vich 2009: 248) So geht aus dem letzten offiziellen Bericht eindeutig hervor, dass den peruanischen Sicherheitsbehörden umfassende Indizien und Informationen über die Ereignisse in Ayacucho vorliegen. Datiert auf den 03.05.2000 berichtet Carlos Martín Eléspuru, ein Beamter des peruanischen Nachrichtendienstes, als intrahomodiegetischer Erzähler über den Prozess gegen Félix Chacaltana, der bekannterweise zu Unrecht angeklagt und verurteilt wird.

> »Los casquillos de bala encontrados en el cuerpo del comandante Carrión pertenecían a la misma arma que había disparado en la casa parroquial. Basados en esta evidencia y en los testimonios que atribuyen al fiscal Chacaltana actitudes de violencia temeraria, así como en la existencia de motivo y oportunidad para los crímenes, la Cuarta sala Penal del Poder Judicial ha aperturado proceso en su contra por el asesinato múltiple con agravantes, proceso que de momento está pendiente de que el acusado acuda de cuerpo presente a la vista oral.« (*Abril rojo* 2006: 323)

Das Verschweigen wichtiger Informationen gegenüber den Justizbehörden rechtfertigt Eléspuru mit dem übergeordneten Ziel der Sicherung von Demokratie und Frieden in der Region.

> »Por lo demás, la intervención del Servicio de Inteligencia en este caso ha cumplido ya con su misión de salvaguardar la paz y la seguridad de la región, a la vez que ha canalizando la información hacia los derroteros que mejor convienen a los intereses del orden y la ley, coadyuvando así en el desarrollo en un país con el futuro como el nuestro.« (*Abril rojo* 2006: 326)

In *Abril rojo* (2006) gelingt es, die individuellen Erfahrungen und insbesondere ihre Widersprüchlichkeit in einer Vielfalt an Perspektiven derart komplex darzustellen, dass der Roman als Gegenentwurf zum Umgang der peruanischen Regierung unter Fujimori (1990-2000) mit den bürgerkriegsähnlichen Zuständen bezeichnet werden kann. Fujimori hielt lange an einer alleinigen Schuldzuweisung jeglicher Gewalt gegenüber den subversiven Kräften fest. Der 2003 veröffentlichte Abschlussbericht der 2000 eingesetzten *Comisión de la Verdad y Reconciliación* kam jedoch zu einem anderen Ergebnis. Demnach wird *El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso* als Hauptverantwortlicher der Straftaten ermittelt, dennoch tragen auch *Las Fuerzas Policiales, Las Fuerzas Armadas, El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* und *Los comités de autodefensa* anteilig Verantwortung für die Eskalation der Ereignisse und für die strukturelle Verletzung existenzieller Menschenrechte (vgl. CVR 2003). In *Abril rojo* (2006) wird die kontroverse Darstellung intradiegetisch-polyperspektivischer Interpretationen der Ereignisse literarisch in ihrer Widersprüchlichkeit angeeignet.

3.3.5 Ayacucho: Der apokalyptische Ort

Die Handlung von *Abril rojo* (2006) ist in der peruanischen Andenprovinz Ayacucho lokalisierbar. Dabei erfolgt die Verortung anhand expliziter räumlicher Verweise, aus denen sich eine strukturelle Zweiteilung der Handlungsräume in die Stadt Ayacucho und die Region um Yawarmayo ergibt. Beide geographische Handlungszonen sind in unterschiedliche Teilräume gegliedert. In Ayacucho lassen sich strukturell zwei spezifische Formen von Handlungsräumen unterscheiden, die alle eng mit dem Protagonisten Félix Chacaltana verbunden sind. Die erste Ausprägung bezieht sich auf Chacaltanas berufliche Umgebung und umfasst die Fundorte der Leichen, das Kommissariat, die Büroräumlichkeiten der Staatsanwaltschaft und der Kommandanten Pacheco und Carrión, das Archiv, die Pathologie, das Militärkrankenhaus und die Kirche mit dem angrenzenden Pfarrhaus, in dem sich das stillgelegte Krematorium befindet. Die zweite Ausprägung der Handlungsorte ist räumlich in Chacaltanas Wohnung, mit besonderem Fokus auf dem detailgetreu nachgebildeten Zimmer seiner Mutter, lokalisierbar. Zusätzlich wird das Restaurant El Huamanguino erwähnt, in dem der stellvertretende Bezirksstaatsanwalt die Kellnerin Edith kennenlernt, mit der er sich später in ihrer Wohnung trifft. Im Gegensatz zu der kleinstädtischen Umgebung von Ayacucho ist die weiter entlege-

ne Provinz von Yawarmayo als andine Peripherie modelliert, in die Chacaltana zur Wahlbeobachtung abgesandt wird.

Die Analyse und Interpretation der räumlichen Struktur in *Abril rojo* (2006) wird im Folgenden von einem Interpretationsschwerpunkt geleitet, der sich anhand verschiedener Teilaspekte konkretisieren und nachweisen lässt. Ich schlage vor, die Gesamtheit der Handlungsräume in *Abril rojo* (2006) als apokalyptische Räume zu bezeichnen, die von den Folgen der gewalttätigen Konfrontation staatlicher Terrorabwehr und paramilitärischer Anschläge von Sendero Luminoso geprägt sind. Dabei zeigt die geographische Abgeschiedenheit der Andenprovinz Ayacucho von urbanen Zentren wie Lima, dass sich politische Entwicklungen in der andinen Peripherie verlangsamt implementieren. So entsteht der Eindruck eines rechtlosen Raumes, in dem Gewalt und Repressionen das Leben der ortsansässigen Bevölkerung bestimmen. Textuell lässt sich nachweisen, dass die staatliche Kontroll- und Handlungsunfähigkeit proportional zur zunehmenden Abgeschiedenheit der geographischen Lage steigt.

Bedingt durch die spezifische Beschaffenheit der Region Ayacucho[97] als Epizentrum der bürgerkriegsähnlichen Konfrontation[98] von staatlichen Akteuren, Sendero Luminoso, verschiedenen Splittergruppierungen und der Zivilbevölkerung gilt es, die Bedeutung der Region als räumlicher Ausdruck dieser Krise darzustellen. »El escenario de la novela es Ayacucho, epicentro de Sendero Luminoso y de la violencia de los ochenta.« (Seong 2014: 467) Die Bewohner*innen beschreiben Ayacucho als »rincón de muertos« (*Abril rojo* 2006: 195). Dieser Terminus verweist auf die chronotopische Verknüpfung von geographischem Raum und Todesmotiv. Vich (2009) verweist auf die Modellierung von Ayacucho als »escenario cultural donde la violencia aún no ha terminado« (Vich 2009: 247) und hebt so die auch nach offizieller staatlicher Zerschlagung der terroristischen Organisation andauernde Terrorherrschaft hervor. »Lejos de situarnos en el periodo de paz y victoria política, la sociedad peruana sigue siendo representada como un lugar infernal.« (Vich 2009: 247) Im Gegensatz dazu beschreibt Pater Quiroz Ayacucho

---

97 Der Terror und die massive Gewalt von Sendero Luminoso konzentrierten sich vorrangig auf die Provinz Ayacucho, in der die Landbevölkerung zur Unterstützung der Terrororganisation gezwungen wurde. Die peruanische Regierung verfolgte bis in die 1990er Jahre eine Politik des Gegenterrors, unter der die zivile Landbevölkerung ebenso litt (vgl. Moßbrucker; Moßbrucker 2008).

98 Die Anschläge von Sendero Luminoso, anderen Gruppierungen und die staatlichen Gegenmaßnahmen entwickelten sich zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen. Konzeptuell sind die Anschläge von Sendero Luminoso als Antiregimekrieg einzuordnen, mit denen ein Umsturz des gesellschaftlich-politischen Systems intendiert wurde. Die beidseitige Gewalt führte zu einer Krise des Rechtsstaates, die sich für die Landbevölkerung als Terror und Schreckensherrschaft auswirkten, in deren Verlauf mehr als 30.000 Menschen starben (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2011).

intrafiktional als »una de las ciudades más devotas del país.« (*Abril rojo* 2006: 53) Die vermeintliche Frömmigkeit der Bewohner*innen wird architektonisch von der Kirche repräsentiert.

> »La iglesia del Corazón de Cristo se elevaba más allá del arco, casi donde empezaba la cuesta. Su nave principal estaba totalmente enchapada en madera y pan de oro, y sus vitrales eran representaciones de las estaciones de Cristo. En una esquina, se elevaba un altar de la Virgen Dolorosa con sus siete puñales en el pecho. Del otro lado, cerca de la sacristía, una imagen de Cristo arrastrando la cruz hacia el Gólgota.« (*Abril rojo* 2006: 52f.)

Die symbolische Bedeutung der Kirche kontrastiert die übrigen Wahrnehmungen der Andenregion, deren Infernalität die Fundorte der Leichen eindrücklich manifestiert.

> »—Una última pregunta, doctor Posadas. ¿Dónde se podría incinerar un cuerpo hasta tal grado? ¿En un horno de pan…en una explosión de gas?
> […]
> —En el infierno, señor fiscal.« (*Abril rojo* 2006: 27)

Dabei scheint die Enthemmung anlässlich der Karnevalsfestivitäten jegliche bis dahin noch geltenden moralischen und juristischen Richtlinien außer Kraft zu setzen. Ayacucho wird folglich als Raum des Terrors repräsentiert, dem die Bewohner*innen ausgeliefert sind und in dem Machtverhältnisse und Wertesysteme kaum mehr von staatlichen Behörden reguliert, sondern korrumpiert werden. Aus diesen Beobachtungen ergibt sich, dass die Provinz Ayacucho hinsichtlich ihrer abgeschotteten Lage und ihrer gewalttätigen Geschichte als in sich geschlossener Mikrokosmos modelliert ist.

Um meine Modellierung des apokalyptischen Handlungsraums zu spezifizieren, muss zunächst der thematische Aspekt der unzulänglichen Implementation von Gesetzen in der Andenregion vertieft werden. So kann aufgezeigt werden, dass die mit einer Entwaffnung einhergehende 1994 eingeführte Amnestie für Mitglieder von Sendero Luminoso in Ayacucho kaum spürbar zu Veränderungen oder gar einer Verbesserung der Lage für die Zivilbevölkerung führte. Entsprechend kann die von Sendero Luminoso unabhängige Mordserie als Kontinuum von Gewalt und Terror verstanden werden. So wird aufgezeigt, dass die tief verankerte gesellschaftliche Spaltung als Folge des Antiregimekampfes seitens der Terrororganisation Sendero Luminoso und der staatlichen Terrorbekämpfung einzuordnen ist. Rosenberg (2009) bezeichnet diese Entwicklung in Ayacucho treffend als »desjudicialización del espacio público« (Rosenberg 2009: 93).

> »Esta división que aparece, o sea el desglosamiento institucionalizado y sobreentendida entre, por un lado, una ley impotente, y por el otro una fuerza sin ley, fue

> particularmente tajante en el Perú, particularmente teniendo en cuenta que toda la actuación represiva e indiscriminada del ejército sucedió dentro de un marco institucional nominalmente democrático.« (Rosenberg 2009: 101)

Dieser gesetzlos anmutende geographische Raum konstituiert sich maßgeblich durch seine abgeschiedene geographische Lage, die auch Félix Chacaltana nach seiner Verurteilung nutzt, um sich dem Zugriff der korrupten Strafverfolgungsbehörden zu entziehen. »[Chacaltana] ha sido visto en las inmediaciones de las localidades ayacuchanas de Vischongo y Vilcashuamán.« (*Abril rojo* 2006: 325)

Bei der Analyse und Interpretation der Zeitstruktur in *Abril rojo* (2006) ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die auf Sendero Luminoso hinweisenden falschen Fährten, verdrängte Erinnerungen und kollektive Traumata aus den 1980er und 1990er Jahren präsent machen. Martino (2010) ordnet *Abril rojo* (2006) in einen erinnerungskulturellen Diskurs ein und eröffnet so eine neue Dimension raumtheoretischer Ausprägungen kultureller Traumata in Peru »by providing spectators with an opportunity to have a physical and psychological encounter with the conflict.« (Martino 2010: 239) Die Reduktion der Handlungszonen auf die binäre Zweiteilung in staatlich oder terroristisch dominiert erscheint dennoch insbesondere für die Analyse der sozialen Räume nicht ausreichend. Deren Konstituierung manifestiert sich in *Abril rojo* (2006) anhand der ethnischen Zugehörigkeit und der daraus resultierenden Marginalisierung ihrer Bewohner*innen anschaulich in Yawarmayo. Die Wahrnehmung des Dorfes wird durch die räumliche Außenperspektive der heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelt, die Chacaltanas Ankunft beschreibt. »El fiscal bajó del vehículo y recogió su maletín entre los costales de papas y las jaulas con animales. No había una terminal. El bus se había detenido sólo para dejarlo a él. Faltaban dos horas hasta el pueblo.« (*Abril rojo* 2006: 95) Die Lagebeziehung verweist auf die räumliche Distanz zu Ayacucho. Dabei gilt es anzumerken, dass bereits Ayacucho als abgeschottete Region in der ländlichen Peripherie der Anden beschrieben wird. Vich (2009) schlussfolgert aus der geographischen Lagebeziehung auf Funktionsmechanismen staatlicher Organe des peruanischen Staates. »Las escenas en el pueblo Yawarmayo son centrales al respecto. Se trata de una localidad lejana a partir de la cual la novela quiere demostrar cómo funciona el Estado peruano y cómo el personaje debe transformarse a razón de tal impacto.« (Vich 2009: 257) Ich teile Vichs (2009) Vorschlag, Yawarmayo als Ausdruck der fehlenden staatlichen Handlungsfähigkeit zu interpretieren. Diese Symbolfunktion wird insbesondere vor dem Hintergrund stattfindender Wahlen eindrücklich, die als Ausdruck der Implementierung demokratischer und rechtsstaatlicher Prinzipien verstanden werden, die in Yawarmayo jedoch nicht umgesetzt werden. Für den Staatsanwalt ist das Bild, das sich ihm in Yawarmayo darbietet, kaum vorstellbar.

> »Ni siquiera un pedazo de asfalto. Excepto los faroles al fondo, aún encendidos a pesar de la luz del día. Los faroles parecían estar decorados con guirnaldas o algún tipo de adorno colorido […] Sólo cuando llegó al pie de los faroles pudo ver de cerca lo que colgaba de ellos. Eran perros.« (*Abril rojo* 2006: 96)

Die aufgehängten Hunde, die öffentlich zur Schau gestellt werden, markieren die kriegsähnlichen Verhältnisse und das Versagen der staatlichen Exekutivgewalt, worauf auch Morales Muñoz (2014) hinweist. »Estos animales representaban a los traidores y sirvieron como adorno crueles, como anuncio de guerra, como símbolo de una crudeza excesiva.« (Morales Muñoz 2014: 157) Dieser erste Eindruck der entlegenen Andenregion wird sukzessiv durch die Einschätzung einzelner Bewohner*innen ergänzt und so inhaltlich in seiner Grausamkeit gesteigert. »Chacaltana, esto es zona de emergencia. Gran parte del departamento aún está bajo la clasificación de zona roja. Las leyes están legalmente suspendidas.« (*Abril rojo* 2006: 72) Dieser Ausnahmezustand, der mit der Terrorabwehr begründet wird, legitimiert die Außerkraftsetzung der Gesetze von Staatsseite. Die Gesetzlosigkeit, die sich in Yawarmayo räumlich illustriert, wird in ihrer Wirkung auf den impliziten Leser durch repetitives Erwähnen verstärkt. »¿Qué ley? Aquí no hay ninguna ley. ¿Usted cree que está en Lima? (*Abril rojo* 2006: 112) Abermals wird das ferne Lima als Kontrast zur Andenregion aufgebaut und zugleich zum Symbol der staatlich-zentralistischen Exekutivmacht. Zugleich wird darauf angespielt, dass dort die kriegsähnlichen Zustände in Yawarmayo weitgehend bekannt sind, diese jedoch von offizieller Seite geleugnet werden, was wiederum nur durch die räumliche Distanz möglich ist. »Por la noche, cuando aún faltaban dos horas para llegar [a Ayacucho], Chacaltana recordó las palabras de Aramayo cuando decía que los de Lima no querían ver lo que ocurría en su pueblo.« (*Abril rojo* 2006: 128) In Yawarmayo selbst zeugt die Präsenz von Sendero Luminoso von einer staatlichen Kapitulation, die seitens der indigenen Bewohner*innen als apokalyptisch wahrgenommen wird (vgl. *Abril rojo* 2006: 101).

Als Chacaltana auf der Suche nach Justino Mayta Carazo Ayacucho verlässt, ist er zunächst nicht auf das Misstrauen der Landbevölkerung von Quinua vorbereitet und erfreut sich an der idyllischen Landschaft.

> »Se dirigió al paradero y tomó una camioneta de transporte público […] Al salir de Ayacucho disfrutó el paisaje de las montañas secas, interminables, y el río allí abajo. El cielo estaba limpio. En el camino hacia Quinua, el panorama se iba haciendo más verde y florido en ciertas partes.« (*Abril rojo* 2006: 64)

Wie im Fall seiner Anreise nach Yawarmayo erschließt sich Chacaltana den geographischen Raum Quinua, den ich zur andinen Peripherie von Yawarmayo zähle, durch eine Busfahrt. Chacaltana versucht mit den mehrheitlich indigenen Bewoh-

ner*innen zu interagieren und klopft an die Tür der Familie Mayta Carazo, woraufhin ihm eine Frau öffnet, die ihre Tür jedoch schnell wieder schließt.

> »Ella cerró la puerta y le pidió desde adentro que le mostrase su identificación [...] La casa estaba amoblada apenas con una mesa y dos sillas. No tenía luz ni baño. El único sofá tenía ladrillos en vez de patas y una frazada encima. Dos niños miraban curiosamente desde una escalera de mano que subía a un segundo ambiente de ladrillo pelado.« (*Abril rojo* 2006: 65)

Im Gegensatz zu öffentlichen Orten, die unter staatlicher Autorität stehen, stellt das häusliche Umfeld einen Schutzraum der indigenen Bevölkerung dar, dessen Einrichtung von Armut als Ausdruck der wirtschaftlichen und sozialen Marginalisierung zeugt. Dabei wird die quechuasprachige Landbevölkerung ausschließlich durch Eigenschaftszuschreibungen beschrieben, die aus Chacaltanas Wahrnehmung der Befragungen resultieren. »Recordó lo difícil que resulta interrogar a un quechuahablante, sobre todo si, además no le da la gana de hablar. Y nunca les da la gana. Siempre temen lo que pueda pasar. No confían.« (*Abril rojo* 2006: 64) Das Misstrauen der indigenen Bevölkerung gegenüber dem peruanischen Staat führt zu ihrem Rückzug aus dem öffentlichen Raum. »Las casas parecían sepulcros colectivos, ciegas, sordas y mudas a lo que ocurría en los cerros.« (*Abril rojo* 2006: 106) Die spezifisch ethnisch-soziale Prägung der Region bekräftigt meinen Vorschlag, die Handlungsräume als Mikrokosmos zu interpretieren, die tendenziell als Milieus angelegt sind, was immer mit einer wertenden und hierarchisierenden Konnotation ihrer Bewohner*innen einhergeht.

Diese Geschlossenheit bezieht sich auch auf die grundlegende Unterscheidung des geographischen Territoriums von Peru in zwei Ausprägungen, bei der Morales Muñoz (2014) die andine Welt der Peripherie dem urbanen Zentrum Limas gegenüberstellt (vgl. Morales Muñoz 2014: 169). Mit dieser konzeptuellen Trennung gehen zwei unterschiedliche Lebenswirklichkeiten einher. Die geographische Abgeschiedenheit Ayacuchos erklärt, dass die Bewohner*innen der Andenprovinz nur eine ungenaue Vorstellung von Lima haben, die mehrheitlich idealisiert wirkt.

> »—¿Conoces Lima? —preguntó él [Chacaltana].
> Ella negó con la cabeza.
> —Pero debe ser linda —añadió—. Grande.« (*Abril rojo* 2006: 31)

Entsprechend konzeptualisiere ich Lima als projizierten Raum, in dem keine figurale Interaktion stattfindet, sondern sich die Sehnsüchte einer nach Demokratie strebenden Gesellschaft räumlich konzentrieren. Chacaltana, die einzige Figur, die in Lima gelebt hat, erinnert sich an eine andere Realität.

> »El fiscal distrital adjunto pensó en la avenida Abancay, con sus buses vomitando humo y sus carteristas. Pensó en las casas sin agua de El Agustino, en el mar, en el

> Parque de las Leyendas con su elefante tísico, en los cerrados pelados y grises, en un partido que había visto entre él Boys y la U.« (*Abril rojo* 2006: 31)

Das hier vermittelte Bild einer überbevölkerten Großstadt mit Vierteln ohne Zugang zu fließendem Wasser kontrastiert die idealisierende Vorstellung einer fernen Metropole und stützt zugleich meine Interpretation eines apokalyptischen Handlungsortes, der über den geographischen Raum Ayacuchos hinauswirkt. Trotz der Sehnsucht nach der fernen Metropole Lima entfaltet der geographische Heimatraum auf die Figuren eine identitätsstiftende Wirkung der Zugehörigkeit, was insbesondere Chacaltanas Rückkehr nach Ayacucho deutlich macht.

> »—Soy ayacuchano, pero viví en Lima desde que era guagüita. Me trasladaron hace un año.
> El forense se rió.
> —¿De Lima a Ayacucho? Debe haberse portado mal, señor Chacaltana.« (*Abril rojo* 2006: 22)

Keiner der ansässigen Beamt*innen vermag seine Entscheidung nachzuvollziehen, jedoch begründet Chacaltana seine Rückkehr mit seiner tiefen Verbundenheit zu seiner Heimat. »Tenía ganas de volver a mi tierra.« (*Abril rojo* 2006: 86) Morales Muñoz (2014) stellt in Frage, ob der Staatsanwalt jemals Teil der sozialen Gemeinschaft in Ayacucho war, die sich vornehmlich über die Herkunft definiert.

> »Ayacucho es su pueblo natal, lleva muchos años fuera y se siente un extraño en su propia tierra. Cuando vuelve de Lima pretende reencontrarse con una cultura que, en realidad, nunca tuvo y con una ciudad que desconoce. Él es ayacuchano pero no habla quechua, no conoce la zona e incluso la comida tradicional de la región lo incomoda, es un desarraigado.« (Morales Muñoz 2014: 166)

Im Gegensatz zu Chacaltanas Zugehörigkeitsgefühl zu seiner geographischen Heimat Ayacucho (*mi tierra*), wird er nach seiner Rückkehr als Eindringling und Fremder wahrgenommen. Die Erfahrung seiner Andersartigkeit regt den Staatsanwalt zur Reflexion an. »El fiscal Chacaltana se preguntó qué había que hacer para ser de un lugar. Qué lo hacía más ayacuchano que de Lima, donde había vivido siempre. Pensó que su lugar era donde estuviesen sus raíces y sus cariños.« (*Abril rojo* 2006: 83f.) Offensichtlich reicht die Angabe eines Geburtsortes nicht aus, um als Teil der Gemeinschaft des sozialen Raums anerkannt zu werden. Im Gegensatz zum öffentlichen Raum der Stadt Ayacucho fungiert Chacaltanas Wohnung als geschützter Raum, in den er sich vor dem Grauen der Außenwelt zurückziehen kann, wobei sich der Rückzug aus der Gegenwart in vergangene Erinnerungen räumlich besonders auf das detailgetreu nachgebildete Zimmer seiner Mutter konzentriert (vgl. *Abril rojo* 2006: 33).

Die Beschreibung der geographischen Handlungsräume in *Abril rojo* (2006) erfolgt anhand ihrer Beschaffenheit, vornehmlich durch ihre Lagebeziehung in der andinen Abgeschiedenheit, die wiederum unterschiedlich skaliert werden kann. Je stärker die geographische Abgeschiedenheit des jeweiligen Raumes ausgeprägt ist, desto eklatanter ist die Gewalterfahrung der Bevölkerung und desto geringer ist die staatliche Handlungsfähigkeit. Deutlich wird, dass in Regionen, die mehrheitlich von der indigenen Bevölkerung bewohnt werden, die offiziell seit zwanzig Jahren beendete Bedrohung durch den Terror von Sendero Luminoso noch immer andauert. So wird das Panorama eines apokalyptischen Raumes gezeichnet, dessen Bewohner*innen vom Terror derart beeinflusst werden, dass sie sich aus dem öffentlichen Raum zurückziehen. Die räumliche Verortung der Handlung in der Andenprovinz ermöglicht Übertragungspotentiale zu vergleichbaren apokalyptischen Räumen des Terrors. Eine weitere Dimension räumlicher Strukturen in *Abril rojo* (2006) bezieht sich auf die Aufhebung der Trennung zwischen einem mit Leid verbundenen irdischen Lebens, was durch den Tod und die Auferstehung beendet wird. So wird der Eindruck unendlicher Handlungszirkularität des Lebens in Ayacucho als ewige Abfolge von Gewalt und Elend erzeugt.

3.4 *Patria (2016)*: ETA Terror, Erinnern und Vergeben im Baskenland

Zahlreiche Romane des spanischen Autors Fernando Aramburu sind in viele Sprachen übersetzt worden, unter ihnen *Fuegos con limón* (1996), *Años lentos* (2012) und *Ávidas pretensiones* (2014). In *Años lentos* (2012), ausgezeichnet mit dem Premio Tusquets, widmet sich Aramburu der baskischen Gesellschaft während des Franquismus und der Entwicklung des bewaffneten Kampfes der ETA. In *Patria* (2016) werden der Terrorismus der baskischen ETA und seine langjährigen Folgen, deren Wurzeln eine lange historische Vergangenheit aufweisen, vertieft. Der Roman ist vielfach prämiert, unter anderem wurde er mit dem Premio de la Crítica (2016), dem Premio Nacional de Narrativa (2017) und dem Premio Francisco Umbral (2017) ausgezeichnet. Laut Jury verdient *Patria* (2016) den renommierten Premio Nacional de Narrativa »por la profundidad psicológica de los personajes, la tensión narrativa y la integración de los puntos de vista, así como por la voluntad de escribir una novela global sobre unos años convulsos en el País Vasco« (el Diario cultura 2017[99]). 2020 ist der bislang erfolgreichste Roman Aramburus unter der Regie von Aitor Gabilondo verfilmt worden. Zum Erfolg von *Patria* (2016) trägt sicherlich auch der Zeitpunkt der Publikation, wenige Jahre nach der 2011 verkündeten endgültigen

99 Der Artikel »Fernando Aramburu, Premio Nacional de Narrativa 2017 por ›Patria‹« erschien am 17.10.2017.

Waffenruhe der ETA, bei. Aramburu selbst betont die Einflüsse dieser Nachricht auf seinen Schreibprozess.

> »Podría haber escrito otros libros pero no ›Patria‹, porque el cese me coloca en una situación narrativa especial, la del escritor que tiene la sensación de que algo atroz ha terminado y se encuentra en un momento propicio para evocar y relatar, sabiendo que no va a haber durante su trabajo un nuevo atentado que le obligue recapacitar y a añadir matices sobre lo escrito.« (Aramburu in Hevia 2016[100])

Im Fokus des Romans stehen die Familien von Miren und Bittori, deren Verhältnis sich durch die Radikalisierung von Mirens Sohn Joxe Mari zum Aktivisten der ETA schlagartig verändert. Während Miren sich mit dem bewaffneten Kampf für die baskische Unabhängigkeit und vor allem mit ihrem Sohn solidarisiert, erhält Bittoris Ehemann Txato Schutzgeldforderungen der ETA und seine Familie ist im Dorf massiven Repressionen ausgesetzt. Joxe Mari ermordet Txato schließlich direkt vor seinem Haus. Auch nach Txatos Tod werden die Repressionen gegen seine Familie fortgesetzt, was Bittori notgedrungen veranlasst, ihr Heimatdorf zu verlassen. Nach der offiziellen Verkündigung der endgültigen Waffenruhe kehrt Bittori in ihr Heimatdorf zurück, wo sie mit ihrer ehemaligen Freundin und Nachbarin Miren konfrontiert wird, deren Sohn Joxe Mari als Aktivist der ETA und Mörder ihres Mannes inhaftiert ist. Aus unterschiedlichen Perspektiven werden die Folgen des baskischen Terrorismus für die Bevölkerung gezeigt. Neben der Witwe Bittori, die um ihren Mann trauert, verliert Miren ihren Sohn an die ETA.

Die Ursachen für die bewaffnete Konfrontation der ETA mit dem spanischen Staat reichen lange Zeit zurück und zielen auf die Unabhängigkeit eines sozialistisch ausgerichteten baskischen Staates ab, der französische und spanische Territorialgebiete umfasst (vgl. Bernecker 2010). Beiträge zur Radikalisierung erkennt Niebel (2020)[101] in der ab 1937 aufgehobenen Verwaltungsautonomie des Baskenlandes und dem Verbot der baskischen Sprache, die wichtige Maßnahmen zur Zentralisierung des franquistischen Spaniens markieren (vgl. Niebel 2020). 1958 gegründet, entwickelt sich im Umfeld der später als Terrororganisation gelisteten Euskadi Ta Askatasuna (ETA) ein Spannungsfeld um die Legitimation von militärischer Gewalt zur Durchsetzung politischer Ziele.[102]

---

100 Elena Hevias Interview mit Fernando Aramburu ist am 20.09.2016 in *El Periódico* veröffentlicht worden.

101 Ausgehend von der Erklärung der Niederlegung der Waffen seitens der ETA widmet sich Dirk Niebel in seinem Beitrag »Baskenland« (26.08.2020) den Ursachen und dem Verlauf der bürgerkriegsähnlichen Zustände, die die Bundeszentrale für politische Bildung in einer Reihe von Beiträgen zu innerstaatlichen Konflikten veröffentlicht.

102 Die 1978 gegründete Partei Herri Batasuna repräsentiert die politischen Ideale der ETA und ist wegen ihrer Nähe zur Terrororganisation 2003 verboten worden (vgl. Niebel 2020).

In den 1990er Jahren eskaliert die Gewalt und die Terrorakte der ETA nehmen zu. Die Anschläge zielen immer auf eine Provokation des spanischen Staates ab, der wiederum mit einer Verschärfung repressiver Maßnahmen gegenüber der Zivilbevölkerung reagiert. Das führt innerhalb der Bevölkerung zu einer gesteigerten Solidarisierung mit der ETA (vgl. Bernecker 2010). Bis zur Verkündung der endgültigen Niederlegung der Waffen 2011, mit der die ETA ihre Selbstauflösung 2018 vorbereitet, scheitern unzählige internationale Vermittlungsversuche (vgl. Niebel 2020). Bei zahlreichen Attentaten auf staatliche Institutionen und Industrie tötet die ETA rund 830 Menschen; Niebel (2020) beziffert die Gesamtzahl der Todesopfer auf beiden Seiten auf 1300 Personen. Der ehemalige spanische Ministerpräsident Mariano Rajoy (2011-2018) kündigt bei seiner Rede zur Selbstauflösung der ETA an, die strafrechtliche Aufarbeitung der terroristischen Verbrechen weiter zu forcieren und erklärte eine Amnestie inhaftierter Etarras[103] für undenkbar (vgl. Rajoy 2018[104]).

José-Carlos Mainer (2016), der *Patria* (2016) als »gran y mediata novela« bezeichnet, betont das gesellschaftskritische Potential des Romans. »Aramburu ha retratado las dos caras de una sociedad arcaica y patriarcal que ha preservado los valores de unidad familiar […] y donde la cuadrilla es el instrumento de socialización de adolescentes y jóvenes« (Mainer 2016). In *Patria* (2016) ist es gelungen, die traumatischen und omnipräsenten Folgen der terroristischen Gewalt der ETA aufzuzeigen und so ein Panorama der zerrissenen baskischen Gesellschaft zu zeichnen. Dazu nimmt Aramburu selbst Stellung:

> »Yo no he escrito ›Patria‹ para juzgar a nadie. No opero con personajes que son meros recipientes de idea. Quiero entender por qué un muchacho que nace puro e inocente, se educa y crece en un entorno social determinado, poco a poco junto con otros de su edad entra en una organización armada y comete ciertos actos.« (Aramburu in Hevia 2016)

Dabei wird das Spannungsfeld des gesellschaftlichen Diskurses zwischen Aufarbeitung und Verdrängung anhand der Einzelschicksale zweier Familien ebenso auf-

---

103 Noch im Jahr 2020 waren 236 Etarras in spanischen Gefängnissen inhaftiert, häufig weit entfernt vom Baskenland und unter besonderen Sicherheitsvorkehrungen (vgl. Niebel 2020). ETXERAT, die Organisation der Angehörigen inhaftierter Etarras, distanziert sich deutlich von der terroristischen Gewalt der ETA, klagt zugleich aber die Dispersion der (ehemaligen) Etarras in Gefängnissen in ganz Spanien als Instrumentalisierung und Druckmittel gegenüber der ETA an (vgl. https://bit.ly/3qbTrvO).

104 In seiner Regierungserklärung vom 04.05.2018 zur Selbstauflösung der ETA macht Mariano Rajoy deutlich, dass er für eine unerbittliche Verurteilung der ETA eintritt und er keinen gesellschaftlichen Diskurs zur Aufarbeitung oder gar eine Untersuchung der staatlichen Gewalt im Kampf gegen den Terrorismus anstrebt (vgl. https://bit.ly/34uY49Z).

gegriffen wie der persönliche Umgang mit Schmerz, Trauer und die Frage nach Vergebung.

3.4.1 Tod als Auslöser eines Traumas

Der Tod, der in *Patria* (2016) als Mord und somit eng verbunden mit massiver physischer Gewalt dargestellt wird, strukturiert als zentrales Ereignis und Ausgangspunkt die Handlung. Der Mord an Txato markiert einen Wendepunkt im Leben seiner Hinterbliebenen sowie der gesamten Dorfgemeinschaft und ist zugleich Höhepunkt der Eskalation einer zunehmend gewalttätigen Konfrontation.

> »Todos los hechos de su vida [la de Xabier] han ocurrido a una determinada distancia temporal del asesinato de su padre. Terminó la carrera siete años antes de, participó en aquel congreso de cirugía cardiovascular en Múnich nueve años después de. Igual que los hechos históricos en relación con el nacimiento de Jesucristo.« (*Patria* 2016: 296)

Die Etablierung einer neuen Zeitrechnung, deren Beginn Txatos Tod markiert, zeugt von der Ereignishaftigkeit des Mordes und lässt die anschließende Traumatisierung seiner Kinder und Ehefrau erahnen, die fortan in ihren Erinnerungen gefangen sind. Wegen der permanenten Konfrontation mit ihren traumatischen Erinnerungen und den anhaltenden Repressionen, raten Nerea und Xabier ihrer Mutter Bittori, das Dorf zu verlassen (vgl. *Patria* 2016: 30). Es wird allerdings deutlich, dass der Umzug nach San Sebastián als Flucht vor den schmerzhaften Erinnerungen an den Mord ihres Mannes zugleich den Bruch mit Bittoris bisherigem Leben zur Folge hat, der einer Entwurzelung gleicht. Auch Xabiers wiederkehrende Erinnerungen an den Augenblick, in dem er vom Tod seines Vaters erfuhr, zeugen von einer tiefen Traumatisierung. »Rojo. Xabier, Xabier, tienes que ir a tu casa, a tu padre le ha pasado algo. Se entendía que algo malo. Y esas palabras, le ha pasado algo, se quedaron resonando dentro de él en un presente interminable, bruscamente despedido de influir del tiempo.« (*Patria* 2016: 48) Für Bittori verschwimmt bisweilen gar die Grenze zwischen den lebhaften Erinnerungen an ihren Ehemann und der Akzeptanz seines Todes. Sie spricht noch immer mit ihm, als sei er am Leben und wirft ihm dabei vor, eine Mitschuld an seiner Ermordung zu tragen. »Hoy podrías estar vivo, pero fuiste cabezota. Podrías haber pagado. Y, si no, podrías haberte llevado los camiones de marras a otra parte como tanto decías pero nunca hiciste, y más sabiendo que yo te habría seguido.« (*Patria* 2016: 210) Nerea, die sich zunächst ihrer Trauer nicht stellt und nach Frankfurt reist, wird dort gleichermaßen von ihren Erinnerungen eingeholt.

> »Se retiró al punto y, sin embargo, demasiado tarde, pues ya había visto lo que no debió ver, la imagen física de la muerte, el cuerpo inerte, tapado con una manta

> que dejaba al descubierto los pies, junto al tranvía parado, junto a los sanitarios que nada hacían porque ya no había nada que hacer. El plano de Fráncfort, sin el cual ella no podía encontrar el hotel, le temblaba en las manos. *Aita, aita*. [Herv. i. O.]« (*Patria* 2016: 406)

Nereas Flashback in Frankfurt macht deutlich, dass die Betroffenen ihrer traumatischen Vergangenheit nicht durch einen Ortswechsel entgehen können. Im Gegensatz dazu sorgt Txatos Ermordung im Dorf zwar zunächst für große Aufregung, jedoch setzt sich das Schweigen angesichts der Repressionen auch über sein Ableben hinaus fort.

> »Un camionero trajo a media tarde la noticia. Más exactamente un retazo de noticia que acaban de escuchar en la radio mientras conducía. Suceso, hora, lugar. ¿Pormenores? Pocos y vagas. Lo único seguro: que hacia las cuatro de la tarde una persona había sido abatida a tiros en una calle céntrica del pueblo. No estaba claro si la víctima había fallecido.« (*Patria* 2016: 231)

Nachdem sich die Nachricht eines Mordes im Dorf verbreitet, ist es Miren, die als erste ausspricht, dass es sich bei dem Toten um Txato handelt. »Miren no le dio tiempo de llevar el paraguas a la bañera. Se lo soltó de sopetón. –Ha muerto el Txato.« (*Patria* 2016: 232) Die Teilnahmslosigkeit, mit der die Dorfbewohner*innen auf die Todesnachricht reagieren, ist umso erschütternder, da Txato und seine Familie lange Teil der Gemeinschaft waren.

Bezogen auf die zeitliche Kontextualisierung des Todesmotivs in *Patria* (2016) sind zwei Achsen der Erzählung zu unterscheiden. Erstens die mit Bittoris Rückkehr ins Dorf einsetzende Gegenwart der erzählten Zeit, die thematisch von der Bewältigung der Trauer, verbunden mit der Enthüllung der genauen Todesumstände von Txato bestimmt ist. Dabei muss auch darauf hingewiesen werden, dass Bittoris Rückkehr ins Dorf maßgeblich von ihrer Krebsdiagnose und damit vom Tod als zukünftige Bedrohung motiviert ist. Sie möchte endlich mit den Ereignissen abschließen und herausfinden, ob der rechtskräftig verurteilte Joxe Mari tatsächlich den Mord an ihrem Mann begangen hat. Darüber hinaus wünscht sie sich, gemeinsam mit Txato im Dorf beerdigt zu werden. »Si veis que dentro de un año o dos o los que sean, la situación política se calma, que de verdad se ha acabado el terrorismo, nos lleváis a los dos al cementerio del pueblo.« (*Patria* 2016: 611) Hier wird auf die Bedeutung des Grabes angespielt, auf die ich im Laufe des Kapitels noch zurückkomme. Die zweite Zeitebene der Repräsentation von Tod in *Patria* (2016) bezieht sich auf die in Form von Analepsen erzählten Erinnerungen an die Eskalation der Gewalt im Baskenland, die sich über Jahrzehnte anbahnt. In den Erinnerungen wird der Tod als zukünftiges Bedrohungsszenario repräsentiert, was insbesondere anhand der Repressionen gegen Txato eindrücklich wird. Neben der Schutzgelderpressung bedrohen die Angehörigen und Sympathisant*innen der

ETA auch Txatos Familie und hetzen in Parolen an Häuserwänden gegen ihn. Der Unternehmer entwickelt daraufhin zunehmend Angst vor körperlichen Übergriffen, die sein Leben und das seiner Familie in Gefahr bringen. »Toda la vida le había gustado al Txato ir andando al trabajo, lo mismo si llovía como si no. [...] Desde el domingo en que le hicieron las pintadas ya sólo se desplazaba en su viejo Renault 21.« (*Patria* 2016: 212) Die Bedrohung, Opfer eines Anschlags zu werden, wirkt auf ihn so beängstigend, dass er über Jahrzehnte etablierte Routinen verändert und weitere Vorsichtsmaßnahmen ergreift; gleichzeitig steigert sich auch die Intensität der Bedrohungen.

> »Más tarde se le ocurrió colocar chapas de madera alrededor del vehículo, unidas de tal manera por medio de unos cordeles que si alguien tras lograr acceder al garaje, cosa difícil, las hubiera movido, aunque sólo fuera unos milímetros, él se habría dado cuenta.« (*Patria* 2016: 212)

Trotz seiner Schutzvorkehrungen scheint Txato bisweilen gar trotzig den Tod als einzige Form des Widerstandes gegenüber der ETA in Kauf zu nehmen. »Que me peguen un tiro y me quedo en paz. Muerto, pero en paz. En la carta mencionan a Nerea y el sitio donde estudia y otros detalles.« (*Patria* 2016: 61) Durch die Beschreibung von Txatos Vorsichtsmaßnahmen aus der Sicht einer heterodiegetischen Erzählinstanz erhält der implizite Leser keinen direkten Einblick in sein Innenleben, gleichzeitig wird eine möglicherweise einseitige Perspektive auf die Lebenssituation im Dorf verhindert.

Dem impliziten Autor gelingt es, mit Txatos Ermordung fiktional eines der 829 Schicksale der Opfer des ETA-Terrors subjektiv und als Einzelfall zu vermitteln.[105] Dabei wird auf die binäre Kontrastierung zwischen Tätern und Opfern verzichtet, vielmehr bietet auf diegetischer Ebene der Tod Anlass und Artikulationsmöglichkeit für eine weitere, literarisch selten thematisierte Sichtweise der Täter, die von derselben heterodiegetischen Erzählinstanz vermittelt wird wie die Position der Opfer. »Llegó a la esquina a tiempo de ver al Txato volver al coche y entrar en el garaje. El plan: a la salida iría a su encuentro y lo ejecutaría. Un tiro se le figuraba poco. Mejor ir a lo seguro por si la víctima lo reconoce y sobrevive.« (*Patria* 2016: 456)

Der Tod wird in *Patria* (2016) exklusiv mit dem krisenhaft erlebten Dualismus zwischen Angehörigen und Sympathisant*innen der ETA und der restlichen Bevölkerung verknüpft. Alle Todesfälle gehen auf die Entwicklung und Eskalation dieser Konfrontation zurück. Zum einen wird so die Allgegenwärtigkeit des Todes in Form

---

105 Die baskische Regierung hat in Informe sobre la situación procesal de los atentados perpetrados por organizaciones terroristas con resultado de muerte entre 1960 y 2014 Caso vasco einen detaillierten Bericht über die Opferzahlen des ETA-Terrors vorgelegt (vgl https://bit.ly/2LI9HBC).

von Anschlägen und Bedrohungen seitens der ETA deutlich, von denen auch Zufallsopfer betroffen sind. So entgehen Guillermo und Endika, Ehemann und Sohn von Arantxa, nur knapp einem Anschlag. »Un jueves que nunca olvidarán, que les pudo haber costado la vida al padre y al hijo. No habrían sido los primeros ni serían los últimos.« (*Patria* 2016: 427) Zum anderen wird die anhaltende Traumatisierung der Hinterbliebenen offengelegt, die mit den Sympathisant*innen der ETA in engstem Kontakt leben. »Pongo por caso que la herida deje de supurar. Una cicatriz quedará siempre. Pero una cicatriz ya es una forma de curación.« (*Patria* 2016: 130) Der Wunde, die der Tod im Leben der Angehörigen hinterlässt, wird die Praxis des Mordens der ETA gegenübergestellt, die den Tod als Mittel zur Implementation übergeordneter politischer Ziele selbstverständlich vorsieht. »El tipo le daba igual. A mí me mandan que ejecute a Fulano y lo ejecuto sea quien sea. Su misión no era pensar ni sentir, sino cumplir órdenes.« (*Patria* 2016: 279) Diese Kaltblütigkeit wird wiederum von Joxe Maris Reaktion relativiert, der die Anweisung erhält, Txato umzubringen. Neben dem Opfer und den Hinterbliebenen bekommt so auch der verurteilte Täter, der die Tat nach wie vor leugnet, eine menschliche Stimme. Dabei spielt es eine große Rolle, dass er sein späteres Opfer seit seiner Geburt kennt und beide Familien eng befreundet waren.

Bei der Analyse des Todesmotivs in *Patria* (2016) ist augenfällig, dass der Beerdigung und dem Friedhof eine tragende Bedeutung beigemessen werden. Ich gehe von der Annahme aus, dass die Beerdigung die letzte Schnittstelle zwischen Leben und Tod eines Menschen markiert und so für die Hinterbliebenen von besonderer Relevanz ist, bei der das Grab gleichsam Leben und Tod symbolisiert. Verweigert ein Geistlicher die Beerdigung eines Verstorbenen auf einem Friedhof, wie Don Serapio, schließt er diesen auch nach seinem Ableben aus der kollektiven Gemeinschaft aus und entwurzelt ihn seiner Heimat. »Mataron al Txato, una tarde de lluvia, a pocos metros del portal de su casa. Y el cura, menudo pájaro, le insistía a Bittori para que el funeral se celebrara en San Sebastián.«[106](*Patria* 2016: 83) Die Abwesenheit der Angestellten und der restlichen Dorfbewohner*innen bringt ihre Missachtung gegenüber Txato und seiner Familie zum Ausdruck. »Ninguno asistió al funeral. Al entierro en San Sebastián asistieron dos.« (*Patria* 2016: 153) Auch Nerea nimmt nicht an der Beerdigung ihres Vaters teil; zum einen, um sich ihrer Trauer nicht stellen zu müssen und zum anderen, um einer Stigmatisierung als Hinterbliebene eines Opfers der ETA zu entgehen. Kontrastiv zu Txatos Beerdigung, die mehr an ein Verstecken des Leichnams erinnert, wird Jokins ideologisch und symbolisch stark aufgeladene Beisetzung beschrieben, an der unzählige Menschen teilnehmen, die so ihren Zusammenhalt demonstrieren.

106 Auf die Rolle der katholischen Kirche bei der Eskalation der bürgerkriegsähnlichen Lage im Baskenland gehe ich in Kapitel 3.4.5 ausführlich ein.

> »Y luego, una larga fila de paraguas subió al cementerio. Se cantó el *Eusko Guadariak* [Herv. i. O.] ante la tumba, se lanzaron goras a ETA y promesas de venganza, y al final desfilaron todos hacia la salida y atrás quedaron las coronas de flores y el silencio de las cruces bajo la lluvia.« (*Patria* 2016: 228)

Interessant ist, dass die Beerdigung und noch deutlicher das Grab, gleichzeitig auch den Beginn einer erneuten Annäherung der Familien von Bittori und Miren markieren. So bringt Arantxa mit ihrer Teilnahme an Txatos Beerdigung Respekt, aber auch Kritik am Vorgehen der ETA und vor allem an der Gleichgültigkeit der Dorfbewohner*innen zum Ausdruck. »He venido a decirle adiós a tu padre y en protesta contra el terrorismo. Si este fuera un país decente, el cementerio estaría ahora abarrotado.« (*Patria* 2016: 375) Von besonderer symbolischer Relevanz ist der gemeinsame Besuch von Joxian und Bittori an Txatos Grab, um den sie den Freund ihres Mannes nach ihrer Rückkehr ins Dorf bittet.

> »Quieta en el camino, la mano en visera para proteger sus ojos de los rayos del sol, observaba a Joxian parado ante la tumba de su marido, la extraña y un tanto cómica figura que componía el pobre hombre en la hilera de losas y lápidas y cruces con su colorido indumento de ciclista y con su bicicleta, a la que trata con idéntico mimo a como trataba el Txato a la suya.« (*Patria* 2016: 576f.)

Der Friedhof fungiert hier als symbolischer Ort, der einerseits erahnen lässt, wie unüberwindbar die Spaltung der beiden ehemals befreundeten Familien durch Txatos Tod und Joxe Maris Verurteilung als Mörder wirkt, andererseits birgt der gemeinsame Besuch am Grab durchaus das Potential einer vorsichtigen Annäherung der beiden Familien.

In *Patria* (2016) fungiert der Tod, der untrennbar mit Gewalt und Traumatisierung der Hinterbliebenen des Opfers verbunden ist, als Ausdruck der Eskalation der politisch-gesellschaftlichen Krise im Baskenland. So wird der Tod zum entscheidenden Ereignis, das den Bruch zweier Familien markiert, deren Schicksal stellvertretend für die tiefe Spaltung der baskischen Gesellschaft steht. Die Unumkehrbarkeit des Todes macht schmerzhaft deutlich, dass eine Wiedergutmachung der Tat nicht möglich ist und trotzdem erwächst aus dem Tod die Möglichkeit einer reflexiven Aufarbeitung der Krise. Daher klassifiziere ich den Tod als ambivalent konnotiertes Motiv, das kausal aus der Krise resultiert und zugleich als Motivator des Versuchs einer Bewältigung verstanden werden kann, dessen Potential und Impulswirkung zur Annäherung von den Figuren allerdings erst mit zeitlichem Abstand ausgeschöpft werden kann.

3.4.2 Figuren als Opfer staatlicher und terroristischer Gewalt

In *Patria* (2016) wird die Geschichte zweier miteinander befreundeter baskischer Familien erzählt, deren Verhältnis sich durch die zunehmende Radikalisierung der ETA in den 1980er Jahren wandelt. Die Entwicklung der Familien von Miren und Joxian mit ihren Kindern Joxe Mari und Arantxa und den Eheleuten Bittori und Txato mit ihren Kindern Nerea und Xabier wird bis in die 2010er Jahre verfolgt. Dabei implizieren die hochgradig subjektiven Erfahrungen stets kollektive Dimensionen, denn die Modellierung der Figuren steht in direktem Zusammenhang mit den radikalen Unabhängigkeitsbestrebungen der ETA. Es fällt auf, dass die Wirkungsdimensionen von Terrorismus auf die Figuren anhand zahlreicher inner- und interfiguraler Konflikte offengelegt werden.

Die Kategorisierung der Figuren erfolgt zunächst anhand ihrer familiären Zugehörigkeit, die durch Joxe Maris Radikalisierung und den Mord an Txato um die zwangsläufige Zweiteilung in Täter und Opfer ergänzt wird. Sparsam eingesetzte äußere Beschreibungen der Figuren, von denen nur die Vornamen[107] und wenige Details zum sozio-ökonomischen Status bekannt sind, verstärken ihre Repräsentativität für die politisch-gesellschaftliche Krise im Baskenland. Die Zuordnung in die dichotomen Kategorien Täter und Opfer erfolgt von den Figuren selbst, sie resultiert aus ihren Beziehungen und wird auch seitens des impliziten Lesers vorgenommen. Trotz dieser strukturellen Einteilung stimme ich Miglierina (2018) zu, der die Täter-Opfer-Klassifikation kritisch hinterfragt. »La novela no se trata de una víctima y un asesino particulares, se trata de mostrar que cualquiera [...] podía verse envuelto y terminar siendo una víctima o un culpable, pero en ambos casos con el sufrimiento a cuestas«. Ich gehe davon aus, dass der Opferbegriff, der sich auf diverse thematische Aspekte bezieht und bisweilen auch medial selten thematisierte Ausprägungen impliziert, in *Patria* (2016) kontrovers verhandelt wird. So werden gesellschaftlich-politische Diskurse ergänzt, die außerliterarisch auch nach der Auflösung der ETA vorrangig durch binäre Polarisierungen charakterisiert sind.[108] Dabei gelingt es, die verschiedenen figuralen Ausprägungen des Opferstatus darzustellen, ohne das Leiden der Opfer terroristischer Gewalt zu relativieren oder die Etarras zu heroisieren. Um meinen Vorschlag einer Interpretation aller Figuren als Opfer weiter zu fundieren, grenze ich mich zunächst von

107 In seinem Aufsatz »Antroponimia en la novela *Patria* de Fernando Aramburu« (2019) analysiert Karlos Cid Abasolo die Herkunft und Relevanz der Vornamen der Figuren und unterscheidet dabei unterschiedliche baskische Namen, ihre sozio-politische Bedeutung und Herkunft.

108 In seiner Regierungserklärung vom 04.05.2018 macht Mariano Rajoy unmissverständlich deutlich, dass der offizielle und öffentliche Fokus ausschließlich auf den Opfern der terroristischen Gewalt liegt (vgl.bit.ly/2RdzRly).

Alonso Rey (2019) ab, die die Figuren in *Patria* (2016) als Leidtragende, aber nicht grundsätzlich als Opfer bezeichnet. »Ahora bien, no todos los que sufren son víctimas.« (Alonso Rey 2019: 4) Stattdessen differenziere ich die Figuren spezifischer und schlage dazu die Unterscheidung von direkten und indirekten Opfern vor.

Bei der Klassifikation der direkten Opfer setze ich die unmittelbare Betroffenheit der Figuren von Repressionen der ETA voraus, was sich in *Patria* (2016) entsprechend auf Txato und seine Familie bezieht. Dabei wird auch deutlich, dass Txato die Anerkennung als Opfer auch über seinen Tod hinaus verwehrt bleibt, denn er wird nicht in seinem Dorf beigesetzt, sondern in Polloe, unweit von San Sebastián. »En la lápida figuran el nombre y los apellidos del difunto, la fecha de su nacimiento y la del día en que lo mataron, el mote, no.« (*Patria* 2016: 22) Nach Txatos Tod sind seine Angehörigen weiterhin Anfeindungen ausgesetzt und von sozialer Stigmatisierung betroffen, die Xabier und Nerea motivieren, den Auszug ihrer Mutter aus dem Dorf zu organisieren. Diese negativen Erfahrungen erklären Xabiers Unverständnis gegenüber Bittoris Entschluss, in ihr Heimatdorf zurückzukehren. »No te voy a preguntar por tus intenciones. Es tu pueblo, tu casa. Pero en el supuesto de que te propongas revivir historias del pasado, te agradecería que me mantuvieras al corriente.« (*Patria* 2016: 49) Alonso Rey (2019) schreibt Bittori eine doppelte Opferrolle zu. »Bittori es una víctima de la violencia institucional. Su doble victimización la convierte en el remedio literario de esas víctimas que colectiva o individualmente impulsan acciones para investigar asesinatos irresueltos.« (Alonso Rey 2019: 8) So wird auf die Viktimisierung von Betroffenen hingewiesen, die sich vorrangig als Fremdzuschreibung des Opferstatus manifestiert, der wiederum mit Stigmatisierungen und Stereotypisierung einhergeht. Dass Bittori sich aus dieser statischen Opferrolle befreit, zeugt von ihrer hochgradig komplex-dynamischen Modellierung. Eindrücklich wird der doppelte Opferstatus auch bei Nerea, die durch räumliche Entfernung versucht, sich von den traumatischen Erinnerungen an die Ermordung ihres Vaters und der daraus resultierenden Stigmatisierung als Opfer zu befreien. »Nadie en Zaragoza me identifica con el *aita.* [Herv. i. O.] Ni siquiera mis profesores. Eso me permitirá vivir aquí tranquila. No quiero que nadie en la facultad murmure: mira, es la hija del que mataron.« (*Patria* 2016: 52)

Die Kategorie der indirekten Opfer ist weitaus schwieriger zu bestimmen und impliziert jede Form von Opfern, die kausal aus den erweiterten Folgen von Terrorismus resultieren. Folglich impliziert diese Ausprägung auch Mirens bisweilen diffus anmutende Selbst-Viktimisierung.[109] Für Miren ergibt sich die Selbstwahrnehmung als Opfer des spanischen Staates aus ihren subjektiv als demütigend erlebten Erfahrungen. So mussten sie und ihre Familie über Stunden im Treppenhaus ausharren, während Spezialeinsatzkräfte die Wohnung durchsuchten. »Jo-

109 Auf eine dritte Ausprägung der Opferrolle komme ich bei der Analyse der Darstellung der ETA zurück, die sich vorrangig auf Joxe Mari bezieht.

xian tiritaba. Gorka tiritaba. Padre e hijo se repartieron las mantas. Arantxa dijo que no necesitaba taparse. A Miren no le preguntes: el enfado/odio la calentaba.« (*Patria* 2016: 300) Dieser gezielt aufgebaute Druck gegen potentielle Etarras und ihre Angehörigen und Sympathisant*innen verstärkt Mirens ablehnende Haltung gegenüber dem spanischen Staat und rechtfertigt aus ihrer Perspektive die weitere Radikalisierung. »Por culpa de los GAL[110], a los militantes no les queda más remedio que extremar las precauciones.« (*Patria* 2016: 308) Die Konfrontation mit Bittori erzeugt bei Miren indes das Gefühl einer Konkurrenz um den Opferstatus:

> »Ahora es hablar de proceso de paz y de que hay que pedir perdón a las víctimas. Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas? Cada vez contamos menos, nos han dejado solos. Y si abres la boca, vienen y te llevan por apología del terrorismo.« (*Patria* 2016: 454)

Das Gefühl der Demütigung und der ungerechten Behandlung seitens des spanischen Staates verstärkt sich bei Miren durch die Inhaftierung ihres Sohnes Joxe Mari in Andalusien. »Luego Joxe Mari, en Puerto de Santa María I. Hasta allí abajo nos hacen ir. Cabrones.« (*Patria* 2016: 26) So wird auf ein außerliterarisches Problemfeld hingewiesen, dass Mariano Rajoy 2018 in seiner Regierungserklärung, in der er die ausschließliche Fokussierung auf die direkten Opfer der ETA begrenzt, vollkommen außer Acht lässt. Dem impliziten Autor gelingt es so, Figuren eine Artikulationsmöglichkeit zu geben, die außerliterarisch kaum über derartige Möglichkeiten verfügen. Bei Miren erfolgt die Identifikation mit der Opferrolle derart deutlich, dass eine Reflexion kaum möglich scheint. Ein Perspektivwechsel wird erst durch ihre Tochter Arantxa angeregt, die ihrer Mutter ihre Haltung vorwirft: »Pues vete a casa de las víctimas de tu hijo y, hala explícales. A ver si te atreves a mirarles a los ojos.« (*Patria* 2016: 438)

Der Kontrast zwischen Miren als Mutter eines Etarras und Bittori als Witwe eines direkten Opfers der ETA ist besonders eindrücklich, da beide Frauen sich ausgehend von einer gemeinsam erlebten Jugend gegensätzlich entwickeln. »Por aquella época, Bittori y ella eran ¿amigas? Más, hermanas. Todo lo que se diga es poco. Casi se van juntas de monjas, pero apareció Joxian, pero apareció Txato, pareja de mus en el bar, amigos cenantes.« (*Patria* 2016: 40) Trotz zahlreicher Parallelen, wie der zeitgleichen Hochzeit 1963 (vgl. *Patria* 2016: 40) und den jeweils ähnlichen Familienstrukturen mit zwei Kindern, unterscheiden sich die Ehepaare hinsichtlich ihres sozio-ökonomischen Status, wobei diese Unterscheidung erst durch Txatos Schutzgelderpressung an Relevanz gewinnt. Im Verhältnis der beiden Frauen markiert die Verbreitung separatistischer Ideen, die zuvor in ihren Leben

110 Die *Grupos Antiterroristas de Liberación* sind eine staatlich-paramilitärische Sondereinheit, deren Einsatzgebiet die Bekämpfung terroristischer Bedrohungen der ETA ist.

keine Rolle spielten, einen ersten Wendepunkt. »Decían San Sebastián como decían Donostia. No eran estrictas. ¿San Sebastián? Pues San Sebastián. ¿Donostia? Pues Donostia. Se arrancaban a conversar en euskera, pasaban al castellano, vuelto al euskera y así toda la tarde.« (*Patria* 2016: 67) Die zunächst unpolitische Haltung der Frauen verändert sich durch Joxe Maris politische Radikalisierung. In Bittoris Familie, die im Dorf plötzlich Anfeindungen ausgesetzt ist, werden die Verbrechen der ETA verschwiegen. »[Bittori y su familia] dejaban pasar los crímenes de ETA sin comentarlos, como si se hubieran comprometido en un acuerdo tácito de guardar silencio.« (*Patria* 2016: 549) Zugleich setzt sich Miren, motiviert von der Solidarisierung mit ihrem Sohn Joxe Mari, immer aktiver für die Separationsbestrebungen ein. Auch nach offizieller Waffenniederlegung seitens der ETA hält sie an ihrer ideologischen Position fest, was als Hinweis auf eine strukturell statisch angelegte Figur verstanden werden kann. Während ehemalige Mitstreiter*innen ihres Sohnes das Ende des bewaffneten Kampfes der ETA zum Anlass für eine kritische Reflexion nutzen, verurteilt Miren sie als Feiglinge. »Dejan la lucha a cambio de qué. ¿Se han olvidado de la liberación de Euskal Herria? Y los presos que se pudran en la cárcel. Cobardes. Hay que acabar lo que se empieza.« (*Patria* 2016: 26) Mirens Reaktion bei ihrem Treffen mit Bittori auf dem Dorfplatz macht dennoch deutlich, dass sie tatsächlich als dynamische Figur modelliert ist, die zumindest in Ansätzen zu einer persönlichen Entwicklung fähig zu sein scheint.

Im Gegensatz zu Miren entwickelt sich Bittori weitaus passiver und nicht aus eigenem Antrieb, sondern vornehmlich motiviert von der Ermordung ihres Mannes. Erst mit der Rückkehr in ihr Dorf wandelt sie ihr Trauma und die daraus resultierende Passivität in Aktivität um.

> »Es la máscara que usa desde que enviudó. Finge fortaleza. Pero si te hubieras fijado bien, como yo me he fijado mientras tú hablabas y hablabas, a veces con una especie de euforia que me ha llamado negativamente la atención, habrías visto en la frente de la *ama* [Herv. i. O.], en sus ojos, que cada una de tus palabras le estaban sentando como una pedrada.« (*Patria* 2016: 134)

Deutlich wird, dass auch eine strafrechtliche Verurteilung der Täter und eine Anerkennung des Opferstatus die Traumata der Hinterbliebenen nicht zu heilen vermögen. Während Bittori und Miren die Handlung dominieren, sind Txato und Joxian strukturell passive Figuren. Bei Txato ergibt sich dieser Eindruck aus seiner physischen Abwesenheit. Zu Lebzeiten ist er ein erfolgreicher Unternehmer, der sich engagiert in die Dorfgemeinschaft einbringt. »Txato era rápido discurriendo, tenía ideas. En eso estaba el mundo de acuerdo. Le aplicaban el viejo elogio: más listo que el hambre.« (*Patria* 2016: 59) Auf die Forderungen nach Schutzgeld reagiert er zunächst ungläubig, später wandelt sich seine Reaktion in trotzigen Widerstand (vgl. *Patria* 2016: 61). Trotz seiner physischen Abwesenheit wendet sich Bittori in Monologen an ihn, was zeigt, dass Txato auch nach seinem Tod im Leben seiner

Hinterbliebenen präsent ist. Bei Joxian resultiert der passive Eindruck aus seiner Handlungsunfähigkeit, die anhand seiner Ignoranz in Bezug auf die Diffamierungen seines Freundes Txato eindrücklich wird, wie Casas Olcoz (2019) betont. »Joxian se perfila como uno de los personajes incapaces de superar el silencio y que responde a las pintadas de ETA con el aislamiento social del Txato.« (Casas Olcoz 2019: 147) Lange leugnet Joxian auch die Radikalisierung seines Sohnes. »Joxe Mari no es de ETA, ¿eh? ¡Qué va a ser! Además está fuera. ¿Dónde? Pues no sabemos. Joxe Mari es un tontolaba y un gandul.« (*Patria* 2016: 62) Zwar verurteilt er im Privaten die Gewalt der Etarras und kündigt an, sich von seinem Sohn zu distanzieren, sollte dieser tatsächlich Teil des bewaffneten Flügels der ETA sein, jedoch vertritt er diese Haltung nicht öffentlich und unterliegt innerhalb der Familie der Argumentation seiner Ehefrau (vgl. *Patria* 2016: 311).

> »—Un vasco, uno del pueblo como tú y como yo. Si *dirías* [Herv. i. O.] un policía, pero ¡el Txato! Yo no lo tengo por mala persona.
> —No se trata de buenas o malas personas. Está en juego la vida de un pueblo. ¿Somos *abertzales* [Herv. i. O.] o qué somos? Y no se te olvide que tienes un hijo en la lucha.« (*Patria* 2016: 232)

Aus dem Gespräch der Eheleute ergeben sich zwei konträre Positionen; einerseits die radikale Ansicht Mirens, die Opfer als menschliche Kollateralschäden für ein übergeordnetes Ziel in Kauf nimmt, und andererseits Joxian, der die Anwendung von Gewalt gegenüber seinem Freund Txato nicht billigend in Kauf nehmen will, Gewalt jedoch nicht grundsätzlich ablehnt. Auch nach Bittoris Rückkehr ins Dorf scheint Joxian seine Haltung nicht reflektiert zu haben, stattdessen interpretiert er Txatos Tod als logische und vermeidbare Folge des Widerstands gegen die ETA. Das lässt darauf schließen, dass er den Terror der ETA stillschweigend akzeptiert und sich damit abgefunden hat.

> »—Siempre fui su amigo.
> —pero dejaste de saludarle y de venir a nuestra casa.
> —¿Qué tiene que ver una cosa con otra?
> […]
> —Hicisteis mal. Os teníais que haber marchado del pueblo. Un año, dos, los que sean.« (*Patria* 2016: 237)

Trotz der weithin sichtbaren Diffamierungen in Wandschmierereien und direkten Beschimpfungen, die in der dörflichen Umgebung besonders einschneidende Wirkungen entfalten, ergreift keiner seiner Freunde Partei für Txato. »Ninguno de sus compañeros hizo ademán de defenderlo. Ninguno expresó un comentario, una reprobación, una réplica al insulto.« (*Patria* 2016: 159) Diese sozialen Dynamiken zeugen von der zweifachen Viktimisierung der direkten Opfer der ETA, die seitens der Zivilbevölkerung aus Angst, selbst Opfer von Repressionen oder sozialen

Stigmata zu werden, gemieden werden. Das Verstummen angesichts der omnipräsenten Bedrohung »es el tributo que se paga para vivir con tranquilidad en el país de los callados.« (*Patria* 2016: 462)

Die Radikalisierung innerhalb der Dorfgemeinschaft und die Ablehnung der Familie wird von Don Serapio als moralische Instanz verstärkt. Der Pfarrer trägt auch Jahrzehnte später aktiv zu einer fortdauernden Viktimisierung von Txatos Hinterbliebenen bei.

> »El cura avanzó con intenciones abrazantes, decidido a rozar mejillas. Siempre abrigó afición al afecto dérmico este hombre […]
> —Está bien, Bittori. Yo no sé si has caído en la cuenta de que tu presencia en el pueblo causa cierta inquietud.« (*Patria* 2016: 118f.)

Ferner verteidigt und rechtfertigt der Pfarrer im Gespräch mit Miren die Notwendigkeit des gemeinsamen Kampfes für die baskische Unabhängigkeit. »Esta lucha nuestra, la mía en mi parroquia, la tuya en tu casa, sirviendo la familia, y la de Joxe Mari donde quiera que esté, es la lucha justa de un pueblo en su legítima a decir su destino.« (*Patria* 2016: 313)

Eine zweite Ausprägung der vorgeschlagenen Erweiterung des Opferbegriffs über die direkten Opfer der ETA hinaus bezieht sich auf die Rolle von Joxe Mari als Etarra. Anknüpfend an Casas Olcoz (2019) gehe ich davon aus, dass die alltägliche Konfrontation mit Gewalt zu einer Normalisierung und daraus resultierend ihrer Legitimation als Mittel zur Durchsetzung politischer Ideologien führt (vgl. Casas Olcoz 2019: 143). Daher ordne ich auch Joxe Mari als Opfer ein. Diese Interpretation lässt in ihrem erweiterten Sinne auch die Anwendung des Opferstatus in Bezug auf die Rolle der baskischen Zivilgesellschaft zu, distanziert sich jedoch deutlich von einer binären Täter-Opfer-Dichotomie. »Aramburu aborda así un tema sensible: la tortura y violencia injustificables ejercidas en la lucha contra el terrorismo, abusos que incluso fueron denunciados por organismos externos como Amnistía Internacional.« (Casas Olcoz 2019: 147) Der spätere Terrorist und Täter Joxe Mari wird als typischer spanischer Jugendlicher der 1980er Jahre vorgestellt. »Entró, grande, diecinueve años, la melena hasta los hombros y el maldito pendiente. Joxe Mari, niño sano, robusto, comilón, había crecido hasta convertirse en un mozo alto y ancho.« (*Patria* 2016: 42) Seine Radikalisierung setzt ohne explizites politisches Bewusstsein mit der Beteiligung an Steine werfenden Protesten anderer Jugendlicher ein (vgl. *Patria* 2016: 41). Schnell steigt er in der ETA-Hierarchie auf, was ihm und seiner Familie die Bewunderung und Anerkennung, aber auch die Furcht der Dorfgemeinschaft einbringt. Die ETA wird als Organisation maschinenähnlich und emotionslos beschrieben, was sich auch anhand der entmenschlichten Inszenierung der Nachricht ihrer Waffenruhe zeigt. »Vio en la pantalla a las tres encapuchados con boina, sentados a una mesa, estética de Ku Klux Klan, mantel blanco, telas patrióticas, un micrófono.« (*Patria* 2016: 20) Entgegen dieser Darstellung erfährt der

implizite Leser von der Einsamkeit des jugendlichen Joxe Mari im Untergrund und seiner Unfähigkeit, den Freund seines Vaters zu töten: »Es que era el Txato, joder. Sus ojos, sus orejas, la sonrisa. Y Joxe Mari se dio la vuelta y se marchó, no corriendo, eso no, pero a paso vivo.« (*Patria* 2016: 457) Die zweifelsfreie und eindimensionale Interpretation von Joxe Mari als Täter muss vom impliziten Leser insbesondere angesichts seiner Foltererfahrungen durch Strafvollzugsbeamten, die strafrechtlich nicht verfolgt werden, aktualisiert und revidiert werden. »De repente le llovieron seis, siete, ocho golpes seguidos en la cabeza. Alguien le vociferaba cerca del oído. Sólo entendía palabras sueltas: paciencia, niegas, cansando, colaborar.« (*Patria* 2016: 506) Aus staatlicher Perspektive begründet Joxe Maris Mitgliedschaft in der ETA Haftbedingungen nach höchsten Sicherheitsbestimmungen. Seine zukünftige Resozialisierung ist indes nicht intendiert, während Folter gebilligt wird. So werden in Bezug auf den Inhaftierten Joxe Mari Fragen nach Haftbedingungen (ehemaliger) Etarras thematisiert, die ich auch als Opfer staatlicher Gewalt einordne, da ihre Dehumanisierung als menschliche Mittel zur Durchsetzung übergeordneter Ziele innerhalb der ETA so von staatlicher Seite fortgesetzt wird. Es wäre irreführend, Joxe Mari ausschließlich als hilflos verführten Unschuldigen zu charakterisieren, jedoch erkennt er nach 17 Jahren Haft, dass sein Engagement keine Veränderung herbeigeführt hat, was ihn frustriert und sich auf den impliziten Leser als Eindruck des Scheiterns auswirkt.

> »Y también a Joxe Mari le habían preguntado hacía cosa de un año, y no era la primera vez, si firmaba la carta aquella donde los cuarenta y cinco abajo firmantes rechazamos la violencia y pedimos perdón a las víctimas. Como niños arrepentidos de haber cometido una travesura […] Esos lo que quieren es volver a casa. Traidores. Blandos. Egoístas. Haberse sacrificado para esto. Para nada. Para absolutamente nada. Ya lo venía pensando desde hace un tiempo. En realidad, desde hace años y cada vez que ve a su madre envejecida, desmejorada, en el locutorio o cuando supo lo de su hermana, o cuando piensa en sus sobrinos y se da cuenta de que no los conoce y no puede jugar con ellos, cuando se entera de que su aita se ha convertido en un guiñapo podrido de tristeza.« (*Patria* 2016: 524f.)

Neben Don Serapio, den Etarras und ihren Sympathisant*innen innerhalb der Zivilbevölkerung repräsentiert auch Joxe Maris Bruder Gorka die baskischen Separationsbestrebungen. Gorka verlässt als introvertierter Jugendlicher kaum das Haus und vertieft sich stattdessen in Literatur, ein Interesse, das seine Schwester Arantxa weckt und ihn so vom gewalttätigen Kampf fernhält. »Tú lee todo lo que puedas. Reúne cultura. Cuanta más, mejor. Para que no te caigas al agujero en el que están cayendo muchos en este país.« (*Patria* 2016: 183) Die Distanzierung Gorkas vom militanten Kampf seines Bruders verweist auf Richtungskämpfe innerhalb der ETA, die sich vor allem auf die Frage nach der Legitimation von Gewaltanwendung beziehen.

Die kontroverse und komplexe literarische Aushandlung der Dichotomie von Tätern und Opfern in *Patria* (2016), erweitert das außerliterarisch dominierende Narrativ von Terrorist*innen, staatlichen Akteuren und direkten Opfern. Die unterschiedlichen Ausprägungen des Opferstatus zeigen deutlich, dass den multidimensionalen negativen Auswirkungen der Gewaltspirale aus Terror der ETA und staatlichen Gegenmaßnahmen durch die binäre Einordnung in Täter und Opfer nicht angemessen Rechnung getragen wird. Ohne die subjektiven Erfahrungen und Gefühle des Leidens und der Opfer in Konkurrenz zu setzen oder sie gar miteinander zu relativieren, gelingt es dem impliziten Autor, die unterschiedlichen Opfer-Erfahrungen derart zusammenzustellen, dass ein vielstimmiges und multidimensionales Panorama der schmerzhaften Auswirkungen von Terrorismus entsteht. Dabei wirkt die Umarmung der beiden Frauen in der Schlussszene wie ein prognostisches Signal für die außerliterarischen Entwicklungen im Baskenland, die auch Jahre nach dem Ende der bewaffneten Konfrontation als krisenhaft zu bezeichnen sind. Trotz der Annäherung wird allerdings auch deutlich, dass radikale Positionen mit der Auflösung der ETA keinesfalls verschwinden, so rechtfertigt Miren gegenüber ihrer Enkelin Ainhoa weiterhin die Notwendigkeit der Gewalt seitens der Etarras. »Las bombas son para defender los derechos de nuestro pueblo y se las ponen al enemigo. A los mismos que torturan al *osaba* Joxe Mari y que todavía la torturan en la cárcel.« (*Patria* 2016: 93)

3.4.3 Quälendes Erzählen

Im Fokus der beiden Handlungsstränge, die in *Patria* (2016) in 125 kurzen Kapiteln miteinander verflochten werden, steht die Zeitwahrnehmung der Mitglieder zweier baskischer Familien, die als hochgradig subjektiv einzuordnen ist. Neben den Zeitbehandlungsverfahren der Anordnung, Dauer und Frequenz auf der Ebene des *discours* geht von Zeit als diachrone Achse auf der Ebene der *histoire* große Relevanz aus, da so die Beziehung der Familien eines Opfers der ETA und eines Etarras eindrücklich beschrieben wird. Die achronologisch und ohne erkennbares Muster angeordneten Kapitel können erst anhand biographisch-zeitlicher Bezüge wie Altersangaben und durch Verweise auf außerliterarisch verortete Ereignisse in ihrer Chronologie rekonstruiert werden. Dabei dient der historische Kontext in *Patria* (2016) nicht ausschließlich der temporalen Verortung, sondern ist zugleich selbst Gegenstand der Handlung. Die von beiden Familien erlebten und geschilderten Ereignisse stehen alle in kausalem Zusammenhang zu der Radikalisierung und Eskalation der Separationsbestrebungen der ETA im Baskenland von den 1960er Jahren bis zur Ankündigung eines endgültigen Waffenstillstands 2011.

> »Esto da cuenta de la intención totalizadora en la selección del marco temporal: se decide abarcar la historia completa de ETA, desde su conformación en el 1959

> hasta el anuncio del cese definitivo de la violencia en el 2011, así como en el primer año que sigue a la disolución.« (Casas Olcoz 2019: 145)

Die Analyse und Interpretation der Zeitstruktur in *Patria* (2016) orientiert sich an drei Interpretationsansätzen, mit denen nachgewiesen werden soll, dass die Zeitbehandlungsverfahren auf den impliziten Leser eine quälende Wirkung entfalten. Aus den sparsam eingesetzten punktuellen temporalen Konkretisierungen in Form von Jahreszahlen schlussfolgere ich, dass die kollektiv-historische, außerliterarisch referenzialisierbare Zeit zugunsten des subjektiven Zeitempfindens der Figuren in den Hintergrund rückt. Dabei repräsentieren die Familiengeschichten auch die diachrone Entwicklung der Situation im Baskenland. Zweitens wird aufgezeigt, dass sich die beiden Familien von Miren und Bittori im Lauf der Zeit zunehmend konträr entwickeln. So leidet einerseits die Familie von Txato im Dorf unter Stigmatisierung und Isolation, deren Höhepunkt der Anschlag auf Txato markiert, andererseits wird die zunehmende Radikalisierung von Joxe Mari und Mirens Solidarisierung mit seinen separatistischen Idealen dargestellt. Dabei ist es nicht immer möglich, die geschilderten Ereignisse auf der Ebene der *histoire* explizit chronologisch zu rekonstruieren. Stattdessen schlage ich vor, die Rekonstruktion der Chronologie anhand der zeitlichen Einordnung in Bezug auf Txatos Tod vorzunehmen, auf den repetitiv Bezug genommen wird. Drittens fungiert die Zeit, genauer der wachsende zeitliche Abstand, auf diegetischer Ebene als Auslöser von Reflexionen, die bei den Figuren eine kritische Distanzierung von etablierten Handlungs- und Denkmustern anregt.

In *Patria* (2016) wird fortlaufend auf faktisch verortete Ereignisse verwiesen, die sich thematisch in drei Ausprägungen kategorisieren lassen: Die in Nachrichten[111] vermittelten Informationen zum historischen Kontext, beispielsweise über das Radio; Anspielungen auf Anschläge der ETA und die Erwähnung von Schlüsselfiguren der Terrororganisation. Bei allen drei Formen wird nicht die Darstellung historischer Fakten fokussiert, sondern die Wahrnehmung und Deutung dieser Ereignisse seitens der Figuren. Erstaunlicherweise bestreitet Ana María Casas Olcoz in »Tratamiento ficcional de un suceso histórico. El caso de *Patria* [Herv. i. O.], de Fernando Aramburu« (2019) eine intendierte außerliterarische Referenz des Romans, obgleich sie alle Verweise auf historische Ereignisse kategorisiert. »Es sintomático el deseo de Aramburu de omitir cualquier tipo de referencia directa al periodo temporal en el que se desarrolla la novela.« (Casas Olcoz 2019: 145) Ich widerlege diese Annahme im Folgenden anhand der Analyse und Kategorisierung der außerliterarischen Verweise. Grundlegend dafür ist Martínez (2019) Vorschlag einer Erweiterung der Bestimmung dieser Refrenzialisierungen auf Ereignisse, die nicht

111 Die Vermittlung von Informationen über Nachrichten wird zunächst nicht thematisiert, sondern in der Analyse der frequenziellen Zeitbehandlungsverfahren vertiefend behandelt.

zwingend anhand konkreter Jahreszahlen datiert sein müssen, sondern auch die Erwähnung von Namen oder symbolischen Orten umfasst, da sie tief im kollektiven Gedächtnis der baskischen Bevölkerung verankert sind (vgl. Martínez 2019: 15). Vor allem in fünf Kapiteln wird auf Anschläge und im weitesten Sinne mit der ETA in Bezug stehende Todesfälle verwiesen. In *Jornada de huelga* wird der Mord an Josu Muguruza 1989 mit einem Streik in Txatos Firma in Verbindung gebracht. »Había sido asesinado en un hotel de Madrid, a la hora de la cena, el diputado electo de Herri Batasuna Josu Muguruza, de treinta y un años. Conque huelga general.« (*Patria* 2016: 214) So verknüpft die heterodiegetische Erzählinstanz kollektive Entwicklungen mit dem subjektiven Erfahrungsbereich einzelner Figuren. Andere Verweise dieser thematischen Ausprägung dienen der historischen Kontextualisierung und Erklärung von Joxe Maris Radikalisierung.

> »A Gorka, ahora que lo piensa, le parece que Joxe Mari entró en el terreno del odio puro y duro y de un fanatismo por demás agresivo cuando encontraron en el río Bidasoa el cadáver esposado de aquel conductor de autobuses de Donostia.
> —¿Zabalza?
> —Ese.« (*Patria* 2016: 242)

Angespielt wird auf den Tod von Mikel Zabalza, der 1985 wegen des Verdachts der Zugehörigkeit zur ETA verhaftet wurde und aus ungeklärten Umständen aus der Haft verschwand. Die Leiche des 32-jährigen Busfahrers wurde Wochen später im Fluss Bidasoa aufgefunden. In *El enemigo en casa* wird der 1987 bei einem Verkehrsunfall in Algerien verstorbene Domingo Iturbe Abasolo erwähnt, der einer der Unterhändler der ETA bei Verhandlungen mit Abgesandten der spanischen Regierung war.

> »Nerea viajó a Arrasate (Bittori decía Mondragón) en marzo del 87. Se enteró de la noticia en la Arrano Taberna.
> —¿Qué dicen esos?
> —Que ha muerto Txomin Iturbe.
> —¿Cómo?
> —En un accidente de tráfico en Argelia.
> —¿Seguro?
> —Seguro no hay nada.« (*Patria* 2016: 254)

In *La caída* erfährt Joxe Mari von der Verhaftung der Führungsmitglieder der ETA in Bidart (vgl. *Patria* 2016: 499), was auf die dortige Festnahme von Francisco Múgica Garmendia, José Luis Álvarez Santacristina und Joseba Arregi Erostarbe im Jahr 1992 verweist. Besonders eindrücklich wird die Wahrnehmung der Figuren mit außerliterarischen Ereignissen verknüpft, als Guillermo und Endika auf dem Weg zum Bäcker Zeugen eines Anschlags auf Manolo Zamarreño werden.

»¿Y Manolo?
Ahí. ¿Dónde? Entre dos coches, tendido sobre su propia sangre, mucha sangre.« (*Patria* 2016: 429)

Manuel Zamarreño Villoria wurde 1998 in Rentería von ETA-Terrorist*innen ermordet. Erwähnt wird in diesem Zusammenhang auch José Caso Cortines, der 1997 einem ETA-Anschlag zum Opfer fiel. »Es que mataron en diciembre a su amigo [de Manuel Zamarreño] José Luis en un bar de Irún y él le temó el relevo.« (*Patria* 2016: 428) Die dritte thematische Ausprägung der außerliterarischen Verweise bezieht sich auf hochrangige ETA-Mitglieder. In *El roce de la medusa* werden Francisco Mujika Garmendia alias Pakito, María Dolores González Catarain, bekannt als Yoyes, und Eduardo Moreno Bergaretxe, alias Pertur (vgl. *Patria* 2016: 383) erwähnt und in *En la reserva* Santiago Arróspide Sarasola, der 1997 in Frankreich verhaftet wurde (vgl. *Patria* 2016: 378).[112]

Einerseits erfordert die Identifikation der außerliterarischen Verweise ein profundes Wissen über den historischen Kontext, andererseits wird dieses Wissen des impliziten Lesers nicht zwangsläufig vorausgesetzt, um die Wahrnehmungen und Deutungen dieser Ereignisse seitens der fiktionalen Figuren nachzuvollziehen. Die Vermittlung der Verweise selbst erfolgt stets durch einen heterodiegetischen Erzähler, wohingegen die im Fokus stehenden Reaktionen in direkter Figurenrede beschrieben werden. Zwar sind die außerliterarischen Verweise ausgeprägt explizit und detailliert, jedoch werden überwiegend keine punktuellen temporalen Konkretisierungen eingesetzt. Daher sind diese Verweise für die umfassende Rekonstruktion der Chronologie auf Ebene der *histoire* nicht ausreichend. Die Aktzeit des Romans erstreckt sich von 1963 bis in die Zeit nach Verkündung des endgültigen Waffenstillstands der ETA 2011. Durch den sparsamen Einsatz punktuell-temporaler Marker muss die Frage aufgeworfen werden, ob es zielführend oder gar möglich ist, überhaupt eine genau datierbare Chronologie der Handlung in *Patria* (2016) zu rekonstruieren oder, ob in Teilen achronisch erzählt wird. Jedoch ist eine Einordnung als vor- oder nachzeitig bezogen auf den Mord an Txato immer möglich.

Der achronologische Aufbau, dessen fragmentarische Struktur von wechselnden Erzählinstanzen verstärkt wird, entfaltet dabei die Wirkung von authentischer und unvermittelter Subjektivität der einzelnen Erzähler und ihrer Gedanken. Casas Olcoz (2019) interpretiert die Struktur des Romans auch in Bezug auf die In-

---

112 Francisco Mujika Garmendia war von 1987 bis 1992 Führungsmitglied der ETA. María Dolores González Catarain wurde nach ihrem Austritt aus der ETA 1986 ermordet und Eduardo Moreno Bergarete verschwand 1976 in Frankreich, nachdem er sich an internen Macht- und Ausrichtungskämpfen der ETA beteiligt hat, die sich vorrangig zwischen dem politischen und dem militärischen Flügel entwickelten. Einen vertiefenden Überblick über die diachrone Entwicklung der ETA bieten Ingo Niebel in *Das Baskenland. Geschichte und Gegenwart eines politischen Konflikts* (2009) und Carlos Collado Seidel in *Die Basken. Ein historisches Portrait* (2010).

haltsebene. »La idea de ruptura y fragmentación ejerce de símbolo de los efectos irreparables del terrorismo, y establece una relación entre ambos conceptos que va enriqueciendo su semanticidad a fuerza de la repetición.« (Casas Olcoz 2019: 150) Die Erzählung setzt in *Tacones sobre el parqué* zeitlich deutlich nach Txatos Tod und dem anschließenden Umzug von Bittori nach San Sebastián ein. Der stetige Wechsel der Zeitebene geht einher mit einem Wechsel der Handlungsebene. Diese Zeitüberlagerung verweist einerseits auf die enge Verknüpfung der Familien von Miren und Bittori, andererseits wird so meine Interpretation des überwiegend schwach achronischen Erzählens gestützt, bei dem die historische Zeit zugunsten des figuralen Zeitempfindens in den Hintergrund rückt. Während die Zeit im Großteil der Erzählung in unbestimmtem Tempo zu verrinnen scheint, markiert Txatos Tod einen deutlichen Wendepunkt. Dieses Schlüsselereignis, auf das kausal alle später ablaufenden Ereignisse in Bezug zu setzen sind, entfaltet auf diegetischer Ebene die Wirkung einer Zeitenwende, die zu einer Einteilung aller Ereignisse als vor- oder nachzeitig führt (vgl. *Patria* 2016: 17).

Trotz unterschiedlicher Verarbeitungsstrategien gelingt es den Figuren nicht, die Erinnerungen an die Vergangenheit zu verdrängen, die durch Bittoris unerwartete Rückkehr ins Dorf wieder präsent werden. Der fragmentarische Charakter dieser Erinnerungen wird durch Zeitsprünge eindrücklich. So wird die Erzählgegenwart der 2010er Jahre in *Un lejano episodio* unvermittelt verlassen. »Entró, grande, diecinueve años, la melena hasta los hombros y el maldito pendiente. Joxe Mari, niño sano, robusto, comilón, había crecido hasta convertirse en un mozo alto y ancho.« (*Patria* 2016: 42) Aus Joxe Maris Biographie lässt sich rekonstruieren, dass diese Beschreibung in die frühen 1980er Jahre einzuordnen ist. Daran schließen sich die Erinnerungen des erwachsenen Xabiers an die Überbringung der Nachricht vom Tod seines Vaters an (vgl. *Patria* 2016: 48), um anschließend erneut Bittoris Rückkehr ins Dorf in den 2010er Jahren zu thematisieren.

Ereignisse, die entweder auf struktureller Ebene für die Handlung bedeutungstragend oder für einzelne Figuren besonders relevant sind, werden in *Patria* (2016) repetitiv erzählt. Die wiederholt erzählten Episoden stehen dabei immer in Bezug zu den zwei entscheidenden Wendepunkten der Handlung: Txatos Tod, dem als Oberbegriff auch Joxe Maris Inhaftierung als kausale Folge untergeordnet wird, und Bittoris Rückkehr ins Dorf, zusammen mit der zeitgleichen Nachricht vom Waffenstillstand der ETA, die mehrere Figuren erwähnen. »El telediario empezó con la noticia que Miren había oído de víspera en la radio. Cese definitivo de la lucha armada.« (*Patria* 2016: 25) Auf die Nachricht reagieren Miren und Bittori unabhängig voneinander reserviert und zweifeln an ihrer Nachhaltigkeit, was aus Mirens Schilderung gegenüber ihrer Tochter Arantxa deutlich wird. »Has oído? Paran otra vez. Ya veremos hasta cuándo.« (*Patria* 2016: 25) Bittori entzieht sich gar der Konfrontation und schaltet den Fernseher aus. »Sentía viva repugnancia por aquellas imágenes que además le estaban removiendo las tripas. Incapaz de soportarlas,

apagó el televisor.« (*Patria* 2016: 20) Das repetitive Erwähnen des Waffenstillstands verweist auf die Bedeutung des Ereignisses und offenbart so neben der subjektiven auch eine kollektive Dimension. Repetitives Erzählen wird auch in Bezug auf Bittoris Rückkehr ins Dorf eingesetzt, die zunächst über die iterativ erzählten Besuche angebahnt wird. »Y, sí, le dio por ir al pueblo de la manera más discreta posible, con frecuencia en días desapacibles de lluvia y viento, cuando es más probable que las calles estén vacías, también cuando sus hijos estaban ocupados o de viaje.« (*Patria* 2016: 32) Das repetitive Beschreiben ihrer Rückkehr setzt sich aus den Reaktionen ihrer Kinder, der übrigen Dorfbewohner*innen und insbesondere von Miren und Joxian zusammen. Im Dorf, wo sie sofort als »La de Txato« (*Patria* 2016: 33) erkannt wird, evoziert ihre Anwesenheit Aufregung, wie an Mirens Kommentaren und am Besuch von Don Serapio bei Bittori deutlich wird, der ihr rät, das Dorf wieder zu verlassen, »para no entorpecer el proceso de paz.« (*Patria* 2016: 120) Auch Xabier und Nerea reagieren irritiert auf Bittoris Entscheidung; während sich Xabier kategorisch dagegen ausspricht und eine Wiederbelebung schmerzhaft mit dem Dorf verbundener Erinnerungen befürchtet (vgl. *Patria* 2016:49), zeigt Nerea für den Wunsch ihrer Mutter Verständnis. »Imagino que tú también andarás buscando algo.« (*Patria* 2016: 132) Als zentrales Ereignis wird Txatos Tod quantitativ am häufigsten erwähnt und erzeugt so

> »una línea isotópica común, la de un cierto clima intimidante, hilvana los distintos fragmentos del relato: pues la muerte del Txato, anunciada ya desde las primeras líneas, será replicada en distintos momentos y desde el recuerdo y la conciencia de diferentes actores [...] como icónico telón de fondo de la violencia omnipresente en el mundo narrado.« (Martínez 2019: 14)[113]

Auffällig ist, dass sich die Erinnerungen der unterschiedlichen Figuren an Txato deutlich unterscheiden. Dennoch wird deutlich, dass das gedankliche Kreisen Erinnernde und impliziten Leser gleichermaßen quält. »Cada uno de los nueve personajes principales del relato [...] vive su presente y recuerda su pasado mediante analepsis que exploran los acontecimientos relacionados con el antes y el después del asesinato terrorista.« (Alonso-Rey 2019: 11f.) Für meine These einer thematischen Bindung repetititven Erzählens an krisenhaft erlebte Ereignisse, die so in ihrer quälenden Wirkung verstärkt werden, sprechen auch an die wiederholten Schilderungen von Arantxas Abtreibung 1985. Dabei wird nicht ausschließlich Arantxas Schicksal fokussiert, sondern zugleich darauf hingewiesen, dass sich im franquistisch geprägten Spanien ein regelrechter Abtreibungstourismus nach England etabliert hat (vgl. *Patria* 2016: 200). Eine weitere thematische Ausprägung

---

113 Ich klassifiziere Txatos Tod als Handlungssequenz, sodass alle Ereignisse, die mit seinem Tod verknüpft sind, sich als Folge an dieses Ereignis anschließen, den Mord erklären oder ihn symbolisieren, als Repräsentation von Txatos Tod zusammengefasst werden.

repetitiven Erzählens stellt Joxe Maris Inhaftierung dar. »Luego Joxe Mari, en Puerto de Santa Maria I. Hasta allí abajo nos hacen ir. Cabrones.« (*Patria* 2016: 26) So wird ein außerliterarisch kontrovers diskutiertes Thema aufgegriffen, das ich im Folgenden mit dem Terminus *Gefangenenfrage*[114] bezeichne. Trotz ihrer physischen Abwesenheit sind die inhaftierten Etarras in *Patria* (2016) omnipräsent, was sich an den aufgestellten Spendendosen in Bars (vgl. *Patria* 2018: 73) und auch an Transparenten zeigt, auf denen Joxe Maris Freilassung gefordert wird: »JOXE MARI ASKATU [Herv. i. O.]« (*Patria* 2016: 469). Die Bedeutung der Inhaftierung von Joxe Mari, die Verehrung der Etarras seitens der Dorfbewohner*innen und die Situation der Angehörigen des Inhaftierten bilden Facetten der repetitiven Thematisierung der Gefangenenfrage ab, deren Kontroversität durch verschiedene Perspektiven und Aspekte Rechnung getragen wird. In Bezug auf die Klassifizierung der repetitiv erzählten Handlungssegmente ist deutlich geworden, dass sie alle von den Figuren als persönliche Krisen erlebt werden, die nicht aufgearbeitet sind, was durch wiederholtes Erzählen markiert wird.

In *Patria* (2016) entfalten sich die quälenden Wirkungspotentiale aus einem Zusammenspiel der anordnungsbezogenen, frequenziellen und durativen Zeitbehandlungsverfahren. Achronisches und achronologisches, besonders analeptisches Erzählen und das mehrmalige Wiederholen eines Ereignisses auf der Ebene des *discours* erzeugen den Eindruck einer schmerzhaft langsam vergehenden Zeit. Da die Aktzeit von Beginn der 1960er Jahre bis in die 2010er Jahre reicht, werden Zeitsprünge und zeitraffendes Erzählen eingesetzt, um die Handlung zu kontextualisieren und so auf den Mord an Txato zulaufen zu lassen. Mittels zeitdehnenden Erzählens werden ausgewählte Handlungssegmente in ihrer Relevanz betont, die vorrangig negativ konnotiert sind und folglich quälende Effekte auf den impliziten Leser entfalten. Das wird anhand der Beschreibung der Situation deutlich, in der Nerea im Fernsehen vom Tod ihres Vaters erfährt.

> »No bien dejaron de hablarle volvió la mirada hacia el televisor. Vio en la pantalla a personas a las que no podía oír por causa del bullicio del bar. Personas que hablan ante micrófonos. A un señor con bata blanca, al *lehendakari* [Herv. i. O.] Ardanza con

114 Seit 1989 werden inhaftierte Etarras gezielt auf Haftanstalten in ganz Spanien verteilt, um den Aufbau von Netzwerkstrukturen zu verhindern. Diese Politik der Dispersion der Gefangenen wird auch nach der Auflösung der ETA 2018 weiterhin angewendet und wirkt sich auch auf ihre Angehörigen aus, die weite Reisen in Kauf nehmen müssen, um die Inhaftierten zu besuchen. Den gesellschaftlichen Auswirkungen der Gefangenendispersion widmet sich Hans-Günter Kellner (2015) in seinem Artikel »Streit um ETA-Häftlinge«. In seiner Videobotschaft anlässlich der Auflösung der ETA 2018 verteidigt der damalige spanische Ministerpräsident Mariano Rajoy sein Vorgehen gegen die ETA, deren Einstufung als Terrororganisation ihm weitreichende Befugnisse gegen (ehemalige) Mitglieder ermöglicht (vgl. https://bit.ly/34uY49Z).

gesto serio. Y por último vio una calle y una fachada que no le costó reconocer.« (*Patria* 2016: 144)

Der heterodiegetische Erzähler dehnt seine Beschreibung der Situation mittels minutiöser Beschreibungen aus, was die schmerzhafte Inhaltsebene der Nachricht noch verstärkt. Diese quälende Wirkung zeitdehnenden Erzählens manifestiert sich auch in den Beschreibungen von Joxe Mari im Gefängnis.

> »Te preguntas: ¿ha merecido la pena? Y por toda respuesta uno se encuentra con el silencio en estas paredes, la cara cada vez más vieja en el espejo, la ventana con su cacho de cielo que le recuerda que hay vida y pájaros y colores ahí fuera, para los otros. Y si se pregunta qué hizo mal, responde: nada. Se sacrificó por Euskal Herria. Muy bien, chavalote. Y si se lo vuelve a preguntar, responde: no fui listo, me manipularon.« (*Patria* 2016: 269)

Es fällt auf, dass der historische Kontext und die diachronen Veränderungen, von denen die Figuren direkt betroffen sind, vornehmlich zeitraffend vermittelt werden. Unterbrochen wird das von zeitdeckendem Erzählen in kurzen Dialogen. Darüber hinaus ist festgestellt worden, dass zeitdehnend-quälendes Erzählen vorrangig in Segmenten eingesetzt wird, die sich auf die Zeit nach Txatos Tod beziehen.

Neben den Zeitbehandlungsverfahren kommt in *Patria* (2016) besonders die Wirkung der Zeit als Faktor für Veränderungen zum Tragen, die in zwei Ebenen differenziert werden können und sich entweder vorrangig auf subjektiv oder kollektiv erlebte Ausprägungen beziehen. Das namentlich nicht benannte baskische Dorf wird zum repräsentativen Symbol des gesellschaftlichen Wandels im Baskenland, der maßgeblich auf die Eskalation der separatistischen Bestrebungen zurückzuführen ist. Konkret hat das zur Folge, dass bis dahin angesehene Dorfbewohner*innen von der Gemeinschaft ausgeschlossen werden. »De la noche a la mañana mucha gente del pueblo empezó a negarles el saludo. ¿El saludo? Eso es mucho pedir. Hasta la mirada les negaban. Amigos de toda la vida, también algunos niños.« (*Patria* 2016: 82) Als Bittori Jahrzehnte später ins Dorf zurückkehrt, ist die Stimmung im Dorf umgeschlagen und die Dorfbewohner*innen gehen auf sie zu. »Te hemos visto en la iglesia y nos ha dado una gran alegría. Y entonces yo le he dicho a este: vamos a esperarla. Nosotros te apreciamos mucho. Siempre te hemos apreciado.« (*Patria* 2016: 125) Diese gesellschaftliche Transformation mündet in der Umarmung von Bittori und Miren (vgl. *Patria* 2016: 642). Einerseits wird so eine starke Symbolwirkung entfaltet, andererseits erscheint die Überwindung der gesellschaftlichen Spaltung stark vereinfacht. Entscheidend für Bittoris Rückkehr ins Dorf und Anlass ihrer Suche nach der Wahrheit über den Tod ihres Mannes ist ihre tödliche Krebsdiagnose (vgl. *Patria* 2016: 558). Sie fordert eine Entschuldigung des Täters und wendet sich daher an Joxe Mari, der für den Mord rechtskräftig verurteilt wurde. »Necesito ese perdón. Lo quiero y lo exijo, y hasta que no lo consigna

no me pienso morir.« (*Patria* 2016: 611) Die Rekonstruktion der Tatumstände und die Bitte um eine Entschuldigung sind vor dem Hintergrund einer tödlichen Erkrankung Zeugnis einer emotional-reflexiven Distanz, auf die der Zeitfaktor einen maßgeblichen Einfluss hat. Die subjektive Wirkung von Zeit als Faktor für Veränderungen wird auch anhand der Entwicklung von Joxe Mari entfaltet. Nach 17 Jahren Haft hinterfragt er zunehmend seine politisch-ideologischen Überzeugungen und distanziert sich von ihnen.

> »Solo en su celda, Joxe Mari, 43 años, diecisiete de ellas en prisión, abandonó ETA. Un día de tantos, antes de acostarse, lanzó una mirada a una foto que le había mandado su hermana y dijo para su coleto: hasta aquí. Así de simple. Nadie se enteró porque a nadie comunicó su decisión. Ni a sus compañeros ni a su familia. A nadie. Y eso, medio año antes del anuncio, por parte de la organización, del cese definitivo de la actividad armada.« (*Patria* 2016: 624)

Der Erzähler stärkt das reflexive Potential in Joxe Maris Gedanken durch die zeitliche Verortung vor dem offiziellen Waffenstillstand. Nun ließe sich argumentieren, dass Joxe Mari sich nur zum Anschein von der ETA distanziert, beispielsweise um gelockerte Haftbedingungen zu erwirken. Jedoch zeugt seine Entscheidung, die er nicht publik macht, von innerer Überzeugung.

Zweifelsohne trägt auf außerliterarischer Ebene der Zeitpunkt der Publikation des Romans im Jahr 2016, nach der 2011 einsetzenden Selbstauflösung der ETA, zum kommerziellen Erfolg bei. Der Roman schreibt sich so in einen neuen literarisch-gesellschaftlichen Diskurs ein, der sich von binären Täter-Opfer Zuschreibungen vergangener Jahrzehnte löst und stattdessen diverse Formen der literarischen Thematisierung der ETA-Vergangenheit fokussiert.[115]

3.4.4 Vielstimmigkeit als Ausdruck von Mehrdeutigkeit

Die Komplexität der Erzählsituation in *Patria* (2016) resultiert vor allem aus der engen Verflechtung von Figuren- und Erzählerrede. Daher reicht die Bestimmung der

---

115 Die entsprechenden literarischen Werke nehmen kontroverse Standpunkte ein und greifen unterschiedliche thematische Aspekte auf. So thematisiert Fernando Aramburu in seinem Roman *Años lentos* (2012) die Entstehung der ETA in den 1960er Jahren und *Ojos que no ven* (José Ángel González Sainz, 2010) widmet sich dem aufkeimenden Nationalismus im Baskenland und verknüpft ihn mit einer mehrgenerationalen Fremdheitserfahrung einer Familie nach einer Migration. Interessant ist auch der Versuch einer Remodellierung der baskischen Unabhängigkeitsbestrebungen mittels Umdeutung in *La patria de todos los vascos* (Iban Zaldua, 2009). In *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia* (2016) widmet sich Edurne Portela in Essayform der eskalierenden Gewalt im Baskenland und flicht dabei autobiographischen Elementen und Erinnerungen ein.

Erzählinstanz nicht aus, um diese Komplexität angemessen analysieren und interpretieren zu können. Stattdessen stellt sich fortwährend die Frage nach dem Verhältnis und der Stellung des Erzählers zu den Figuren und den von ihnen vertretenen Haltungen. Ausgehend von der Differenzierung der Handlung in zwei Stränge, die sich auf die ehemals befreundeten Familien von Miren und Bittori – später Angehörige eines Etarras und seines Opfers – beziehen, werden in zahlreichen Episoden die subjektiven Wahrnehmungen der Ereignisse geschildert. Fernando Aramburu selbst beschreibt in *Patria en el taller* (2017) die fragmentartige Erzählstruktur seines Romans und vergleicht sie mit einem Puzzle. »La idea, pues, consistía en formar un dibujo general llamado *Patria* [Herv. i. O.] uniendo piezas narrativas por zonas espaciales y temporales al modo de un puzle.« (Aramburu 2017: 183) Um dieses Geflecht an Stimmen und subjektiven Perspektiven einordnen und interpretieren zu können, muss auf die Gegenüberstellung von zwei unvereinbaren ideologischen Perspektiven hingewiesen werden, die sich in *Patria* (2016) als Bruch auf die Freundschaft von Miren und Bittori, ihre Familien und später auf das gesamte Dorf auswirken. Dabei beanspruchen sowohl die ETA-Sympathisant*innen als auch die staatliche Gegenposition jeweils die uneingeschränkte Deutungshoheit der Situation für sich. Die Einstufung der ETA als Terrororganisation hat jedoch zur Folge, dass die entsprechende weltanschauliche Haltung normativ nicht anerkannt ist. Diese Hierarchisierung wirkt auch nach der Selbstauflösung der ETA fort, so kündigte Mariano Rajoy in seiner Regierungserklärung 2018 einen ausschließlich auf die Opferperspektive fokussierten politischen Diskurs an. So verpasste er die Möglichkeit eines Austausches unterschiedlicher Wahrnehmungen, die Potential zur Auflösung der ideologischen Lagerbildung geboten hätte. Vor diesem Hintergrund muss ein besonderer Fokus auf die literarischen Darstellungsmodi dieser ideologischen Perspektiven gelegt werden, um abschließend beurteilen zu können, wie sich *Patria* (2016) im literarischen Diskurs zu den bürgerkriegsähnlichen Zuständen im Baskenland positioniert.

Statt die beiden ideologisch-normativen Positionen isoliert voneinander gegenüberzustellen, gelingt es dem impliziten Autor, die Sichtweisen durch einen extra-heterodiegetischen Erzähler so zu vermitteln, dass ein gleichwertiges Miteinander der unterschiedlichen hochgradig subjektiven Erfahrungen entsteht. Diese Wirkung wird maßgeblich durch das Verhältnis zwischen Erzähler- und Figurenrede bestimmt. Casas Olcoz (2019) betont neben der Vielzahl der figuralen Standpunkte zum Terror im Baskenland die übergeordnete Rolle des Erzählers.

> »En *Patria* [Herv. i. O.] se inserta una multiplicidad de puntos de vista ideológicos o evaluativos con respecto al terrorismo: desde la defensa acérrima de la militancia por parte de Miren al rechazo total a la violencia de Arantxa pasando por el hartazgo y repugnancia experimentados por Gorka. Sin embargo, la evaluación ideológica de *Patria* [Herv. i. O.] se lleva a cabo desde un único y dominante punto

> de vista que subordina a todos los demás en la obra. Se trataría del punto de vista de un narrador […] que se opone a la violencia de ETA.« (Casas Olcoz 2019: 156)

Im Gegensatz zu Casas Olcoz (2019) gehe ich davon aus, dass der Erzähler die figuralen Wahrnehmungen und ideologischen Standpunkte jedoch nicht bewertet oder diese gar moralisierend hierarchisiert, stattdessen wird diese Rolle auf den impliziten Leser übertragen. Dabei geht von der Vielzahl der Figurenstimmen, die sich unterbrechen, ergänzen und einander widersprechen – und bisweilen auch vom Erzähler selbst kommentiert werden – große Relevanz aus. In *Patria* (2016) kommt der Perspektivbegriff auf unterschiedlichen Ebenen zum Tragen: Als ideologisch-weltanschauliche Haltung zu den Ereignissen, die sich in der Unterscheidung von Figuren- und Erzählerrede manifestiert, und in Bezug auf die übergeordnete Perspektive, die der Roman selbst gegenüber den außerliterarischen Ereignissen einnimmt.

Die Darstellung eines Ereignisses aus mehreren Figurenperspektiven mit variablen internen Fokalisierungen fungiert in *Patria* (2016) als narratives Strukturprinzip. Das ist eindrücklich an den Handlungssequenzen nachweisbar, in denen der Mord an Txato und Bittoris Rückkehr ins Dorf[116] beschrieben werden. Bereits der Titel des Kapitels *Con esos o con nosotros* spielt auf die unüberwindbare Trennung der beiden Familien an und setzt mit den Beschreibungen des heterodiegetischen Erzählers ein, der in interner Fokalisierung schildert, dass Bittori die Kirche im Dorf betritt:

> »Y al entrar en la iglesia tuvo el impulso de sentarse en la primera fila como en aquella tarde lejana del funeral; pero le pareció demasiada provocación. Conque eligió el extremo del último banco de los del bloque de la derecha, por ser un sitio desde el que se abarcan con la vista todo el espacio de la iglesia, lo que le permitiría observar a su salvo a los circunstantes.« (*Patria* 2016: 122f.)

Durch einen abrupten Wechsel der internen Fokalisierung wird deutlich, dass sich auch Miren in der Kirche befindet.

> »Sin haberla visto, Miren averiguó que Bittori estaba en la iglesia. Había entrado con su hija poco antes de las siete […] y ella se acomodó en su lugar de costumbre, Arantxa a su lado […] Miren sacudió discretamente la cabeza dándose por ente-

116 Die Einordnung beider Ereignisse als Handlungssequenzen hat zur Folge, dass neben den Vorbereitungen des Anschlags von Joxe Mari auch die Überbringung der Todesnachricht an Xabier, die Trauer seiner Witwe und die Rekapitulation der Tat von Joxe Mari im Gefängnis als Repräsentation von Txatos Tod gelten. Unter der Rückkehr von Bittori in ihr Heimatdorf subsumiere ich ihren Entscheidungsprozess und die Reaktionen ihrer Kinder und der übrigen Dorfbewohner*innen.

rada, y no volvió la cara hacia la derecha ni entonces ni mientras duró la misa.« (*Patria* 2016: 123)

Die unterschiedlichen Wahrnehmungen vermittelt der Erzähler ohne eigene Einschätzung der Situation, zusätzliche Distanz wird durch die nachträgliche Erzählung, markiert durch die Verwendung des i*ndefinido/imperfecto*, erzeugt.

In *Pan comido* werden durch interne Fokalisierung Joxe Maris Radikalisierung, der Txato zum Opfer fällt, und seine Bluttaufe als Etarra beschrieben. »El tipo le daba igual […] su misión no era pensar ni sentir, sino cumplir órdenes.« (*Patria* 2016: 279) In *Rojo* berichtet der heterodiegetische Erzähler, wie Xabier vom Tod seines Vaters erfährt. »Entre el garaje y la casa de sus padres, Xabier vio la mancha de sangre mezclada con el agua de la lluvia que la arrastraba poco a poco hacia el badillo de la acera.« (*Patria* 2016: 48) In *Mudanza a oscuras* wird Bittoris Flucht nach San Sebstián beschrieben, mit der sie sich vor der ständigen Konfrontation mit dem Tod ihres Mannes zu distanzieren versucht.

»A las pocas semanas de enviudar, Bittori se fue a pasar unos días a San Sebastián. Más que nada para perder de vista la acera donde mataron a su marido y para no seguir aguantando las miradas de los vecinos, tantos años amables y luego, de repente, lo contrario; ni tener que pasar cada día por delante de las pintadas en las paredes y ver aquella en el quiosco de la plaza.« (*Patria* 2016: 30)

Dabei beziehen sich die variablen internen Fokalisierungen gleichermaßen auf die Angehörigen des Opfers wie auf den Etarra Joxe Mari im Gefängnis. »Y pasó un año, pasaron dos, cuatro, seis, cada uno de ellos con sus navidades, con sus fiestas del pueblo que se celebraron sin él. De hecho ya todo ocurre sin él.« (*Patria* 2016: 161) Durch diese Perspektivierungen erhält der implizite Leser einen Einblick in die Gedankenwelt der Figuren, jedoch machen die konträren Figurenwahrnehmungen die konstante Identifikationen des impliziten Lesers mit einer Figur unmöglich. Der Erzähler selbst scheint sich hinter den Figurenperspektiven zu verbergen, sodass der Eindruck entsteht, er gebe den Schmerz und die Trauer der Hinterbliebenen von Txato mit der gleichen scheinbar unbeteiligten Haltung wieder wie die von Joxe Mari zum Ausdruck gebrachte Legitimation von Gewalt. Tatsächlich darf jedoch das Fehlen einer direkten Bewertung der Ereignisse und der figuralen Wahrnehmungen seitens des Erzählers nicht mit seiner vollkommenen Abwesenheit verwechselt werden.

Ein stilistisch auffälliges Merkmal der Erzählerrede ist der häufige Gebrauch von Schrägstrichen als Schriftzeichen, durch die mindestens zwei Worte getrennt werden, die miteinander in inhaltlicher Beziehung stehen. Arribas (2018) interpretiert die Wirkung dieser Struktur als lexikalischen Ausdruck der Vielfalt und Komplexität der unterschiedlichen Formen der Redewiedergabe. »Aramburu hace un uso muy personal de este signo, sin espacio antes ni después de la barra y

entre palabras no exactamente sinónimas […].« (Arribas 2018: 305) So beschreibt der Erzähler, wie Joxe Mari als Jugendlicher mit Verletzungen nach Hause kommt und sein Bruder Gorka das Zimmer betritt: »Conque salió a toda prisa de la cocina, los ojos achinados, los labios hacia fuera, toda la cara deformada por un gesto de llanto contenido que todavía le duraba cuando entró/interrumpió en el cuarto Gorka.« (*Patria* 2016: 43) Diese Textstelle zeigt die kommentierend-erklärende Funktion der durch Schrägstriche abgetrennten Ausdrücke, da *entró* sich deutlich neutraler auf die Anwesenheit des Bruders bezieht, die mit *interrumpió* als störend markiert wird. Eine ähnliche Wirkung zeigt sich unter anderem auch bei der Beschreibung von Xabiers Reaktion, nachdem Arantxa ihm ein Armband zurückgibt, das sie als Kind von seinem Vater Txato geschenkt bekommen hat (vgl. *Patria* 2016: 101). Ein vergleichbarer Effekt wird durch die Markierung einzelner Wörter oder Halbsätze in Klammern erzeugt. »Hizo sus cálculos. Personas de Zaragoza (facultad, vecindario, amistades) que superan que ella era hija de la última, pronto la penúltima, pronto la antepenúltima víctima de ETA.« (*Patria* 2016: 52) In diesem Fall spezifizieren die Substantive in Klammern die generalisierende Angabe *personas de Zaragoza*. Darüber hinaus entfaltet die Kombination mehrerer Ausdrücke eine verstärkende Wirkung. »Joxian fue directo del trabajo a casa a llevarle la noticia a su mujer […] Lamentaciones, gemidos, rabia/pena, dolor/dolor.« (*Patria* 2016: 227) Nachdem Koldos Vater Joxian mitteilt, sein Sohn sei mittlerweile nach Mexiko emigriert, ist Joxian innerlich aufgewühlt, da er weiterhin nichts über den Aufenthaltsort seines Sohnes weiß, der sich mit anderen Etarras in den Untergrund zurückgezogen hat. Mit *pena/rabia* markiert der Erzähler die zerrissenen und ambivalenten Gefühle des Vaters und durch die Wiederholung *dolor/dolor* verstärkt er sprachlich den Schmerz, den Joxian und Miren empfinden. Aus Sicht des impliziten Lesers erzeugt diese Struktur eine irritierende Wirkung, die unter Umständen den Eindruck einer Selektionsmöglichkeit erzeugt, tatsächlich jedoch greift der Erzähler so die Mehrdeutigkeit der Ereignisse und ihrer Wahrnehmungen auch auf lexikalischer Ebene auf. Ich interpretiere die Zusammenstellung dieser Ausdrücke durch Schrägstriche als eine indirekte Kommentierung der Ereignisse seitens der heterodiegetischen Erzählinstanz, aus deren Kombination eine erklärende und verstärkende Wirkung der Inhaltsebene resultiert.

Die Tendenz des heterodiegetischen Erzählers, seine Präsenz zu verbergen, zeigt sich eindrücklich angesichts der vielfältigen Formen der Wiedergabe von Figurenrede, insbesondere in vielen im *discurso directo regido*[117] vermittelten frag-

---

117 Grundlegend ist Mario Rojas' Modell zur Redewiedergabe in literarischen Erzähltexten, das er in »Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo« (1980/81) darlegt. Rojas differenziert bei seinem Modell zwischen den Merkmalen *regido* — *libre*, mit oder ohne Einleitungsworte, und *oblicuo* — *no oblicuo*, als Transponierung der deiktischen Angaben oder ihrer Unveränderlichkeit in der direkten Rede. Entsprechend ergeben sich zwei Ausprägungen der

mentartigen Gesprächen. In *Txato, entzun* tauschen sich mehrere Dorfbewohnerinnen über die Rückkehr von Bittori aus, die sich demonstrativ in der Öffentlichkeit zeigt.

> »En susurros:
> —La del abrigo oscuro.
> —¿Quién es?
> —No me digas que no la reconoces.
> —Sólo le veo la espalda.
> —La de Txato.
> —¿El que mataron? ¡Qué mayor está!
> —Los años pasan. ¿Qué te crees?« (*Patria* 2016: 33)

Durch den fast vollständigen Rückzug der Erzählinstanz wird den Figuren die Deutungshoheit über die Ereignisse überlassen und der implizite Leser erhält den Eindruck ungefilterter Authentizität, von Genette (1972) als *l'illusion de mimésis* bezeichnet (vgl. Genette 2007: 166). Arribas (2018) erklärt den vermeintlichen Rückzug des Erzählers zu Gunsten der Figurenperspektiven mit der Unmöglichkeit einer einseitigen Bewertung der komplexen Folgen des Terrorismus der ETA. »En mi opinión la elección de la polifonía reticular de Aramburu puede tener mucho que ver con la imposibilidad de encontrar responsabilidades monolíticas en las muertes causadas por el terrorismo etarra.« (Arribas 2018: 316) In Bezug auf das Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede weist Martínez (2019) auf die Bedeutung der internen Fokalisierung der Erzählerrede hin.

> »Así, cuando el narrador principal focaliza su atención en la conciencia del personaje central de un capítulo intercala frecuentemente en el mismo párrafo frases en primera persona – las de su discurrir mental –, en medio de una secuencia narrativa en tercera.« (Martínez 2019: 16)

So leitet die Erzählerrede die Schilderungen der Figuren selbst ein und rahmt sie indirekt, was sich deutlich in *En casa de esos* zeigt. Nach einer kurzen Beschreibung des Erzählers artikuliert Miren ihre Deutung der Ereignisse im *discurso directo regido*.

> »Las nueve de la noche. En la cocina, la ventana abierta para que saliera a la calle el olor del pescado frito. El telediario empezó con la noticia que Miren había oído de víspera en la radio. Cese definitivo de la lucha armada […] Y se volvió hacia su hija:
> —¿Has oído? Paran otra vez. Ya veremos hasta cuándo.« (*Patria* 2016: 25)

---

direkten Figurenrede, *discurso directo regido* und *discurso directo libre*, und zwei Arten der indirekten Figurenrede, *discurso indirecto regido* und *discurso indirecto libre* (vgl. Rojas 1980/81).

Diese Struktur wiederholt sich zum Ende des Kapitels:

> »Entonces Joxian se inclinó para besar la frente de su hija y le dio las buenas noches [...] Y casi había salido de la habitación cuando se dio la vuelta y dijo:
> —Al venir del Pagoeta he visto luz en casa de esos.« (*Patria* 2016: 28f.)

In *Patria* (2016) ist eine eindeutige Zuordnung der unterschiedlichen Figurenstimmen bisweilen schwierig, was mit ihrer Vielzahl und den besonderen Formen der Redewiedergabe erklärt werden kann, worauf Arribas (2018) hinweist.

> »Aramburu dispone esa polifonía, uno de cuyos rasgos más destacados es que la voz narrante da paso a todas las demás muy a menudo a través de discursos referidos que carecen de las estructuras de transición tradicionales, especialmente en estilo indirecto libre.« (Arribas 2018: 293)

Die Redewiedergabe im *discurso indirecto libre,* auch erlebte Rede genannt, scheint die Distanz zwischen Erzähler und Figuren durch die Verschmelzung mit ihren Gedanken aufzuheben, was Rojas (1980/81) als charakteristisches Wirkungspotential benennt (vgl. Rojas 1980/81: 50). In *Patria* (2016) erfolgt die figurale Redewiedergabe mittels erlebter Rede unabhängig von der Zugehörigkeit der jeweiligen Figur zu den Angehörigen eines Opfers der ETA oder zu den Verwandten des Täters. So beschreibt der Erzähler in *Páginas mentales* Joxe Mari in seinem sechsten Jahr in Haft: »La melena le llegaba a Joxe Mari hasta los hombros cuando lo detuvieron. ¿Qué fue de aquellos rizos, del cosquilleo del pelo en la frente y también aquí, en el arranque de la espalda?« (*Patria* 2016: 161) Dabei ist es Joxe Mari selbst, der sich die Frage nach seinem veränderten Aussehen stellt, wiedergegeben im *discurso indirecto libre*. In *Un paseo* schildert der Erzähler die schwierige Lage von Bittori im Dorf, wo sie zunehmenden Anfeindungen ausgesetzt ist. »Pues la última persona de esa familia a la que Bittori desearía un mal es a ella [Arantxa]. Bajaba un día por la calle. ¿Estaba ya casada con el chico de Rentería? Sí, pero aún no tenía hijos.« (*Patria* 2016: 82) Der Erzähler vermittelt, dass Bittori keine Ablehnung gegenüber Arantxa hegt, aber es ist Bittori selbst, die sich in erlebter Rede fragt, ob Arantxa bereits verheiratet ist. Ein ähnlicher Einsatz des *discurso indirecto libre* ist an zahlreichen weiteren Textstellen nachweisbar, was ich als Hinweis für meine These deute, dass der Erzähler sich nicht direkt zu den Figuren positioniert, sondern sich vielmehr mit den unterschiedlichen Figuren identifiziert und mit ihnen zu verschmelzen scheint (vgl. Rojas 1980/81: 50).

Einen ähnlichen Effekt erzeugt die Verschachtelung unterschiedlicher Stimmen in *Patria* (2016), die vor allem aus der übergangslosen Kombination unterschiedlicher Formen der Redewiedergabe resultiert. Wegen ihrer gehäuften Anwendung kann die Analyse dieser Kombinationen nur exemplarisch erfolgen, immer fokussiert auf wiederkehrende narrative Strukturen und ihre Wirkungen auf den impliziten Leser. Das Kapitel *Tacones sobre el parqué* setzt mit einem inneren

Monolog von Bittori ein, die ihre Tochter Nerea von ihrem Wohnungsfenster aus beobachtet. »Ahí va la pobre a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós. ¿No ve que ni siquiera se toma la molestia de abrirle la puerta? […].« (*Patria* 2016: 13) An den inneren Monolog schließt sich die Beschreibung des heterodiegetischen Erzählers an, wie Nerea in das wartende Auto steigt und zum Fenster ihrer Mutter aufblickt.

> »En el momento de subir al coche, Nerea dirigió la vista hacia la ventana tras cuyos visillos supuso que su madre, como de costumbre, estaría observándola. Y sí, aunque ella no pudiese verla desde la calle, Bittori la estaba mirando con pena y con el entrecejo arrugado.« (*Patria* 2016: 13)

Erst im Anschluss an die Beschreibung markiert der Erzähler Bittoris inneren Monolog – »Y hablaba a solas y susurró diciendo« (*Patria* 2016: 13) –, um ohne jede Markierung durch Interpunktion aus seiner Perspektive auf den inneren Monolog Bezug zu nehmen: »ahí va la pobre, de adorno de ese vanidoso a quien nunca se le ha pasado por cabeza hacer feliz a nadie ¿No se da cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir su marido después de doce años de matrimonio? En el fondo es mejor que no hayan tenido descendencia.« (*Patria* 2016:13)

Eine ähnlich komplexe und irritierende Kombination von Erzähler- und Figurenrede wird in *Patria* (2016) überaus häufig eingesetzt, so auch in *Si a la brasa le da el viento.* Auf dem Weg zu einer Veranstaltung der Opfervereinigung *Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco* versucht Xabier seine Nervosität mit Alkohol zu betäuben. Die Beschreibung setzt mit dem typographisch nicht durch Interpunktion und auch ohne Einleitungsworte markierten *discurso directo libre* ein und geht ohne Übergang in die Erzählerrede über. »Los pies decidieron por mí y Xabier, corazón palpitante, se tomó un coñac y enseguida otro en el bar Tánger, allí cerca.« (*Patria* 2016: 550)

> »Estilísticamente la novela acierta al emplear una voz narradora incisiva, camaleónica, que se camufla en una tercera persona compleja y novedosa. Parece a ratos omnisciente, pero también a veces ajena, como quien ve los hechos desde fuera, para ser en otras ocasiones como una prolongación de las voces múltiples del relato, de ahí la intromisión de la primera persona o el uso del estilo indirecto libre, que implica al narrador como testigo, o el uso de las interrogaciones. Ese tránsito brusco de la tercera a la primera persona es muy eficaz.« (Bernal Salgado 2016: CXXI)

Die stetige Verknüpfung von Erzähler- und Figurenrede spricht für meine These eines Erzählers, der das Feld den Figuren überlässt, sich hinter ihnen verbirgt und Wertungen nur aus den Figurenperspektiven vornimmt. So gelingt es dem Erzähler, die vermeintlich unüberwindbaren Trennlinien der Perspektiven derart zu ver-

schieben, dass eine Einteilung in ideologische Lager zunehmend schwierig wird, was auch der Komplexität der außerliterarischen Situation näher kommt als binäre Deutungsmuster. Dabei entspricht die komplex-irritierende Erzählstruktur einem narrativen Puzzle, das erst durch alle einzelnen Fragmente und Stimmen ein gesellschaftliches Panorama des Baskenlandes ergibt und als Ansatz der literarischen Überwindung der außerliterarisch dominierenden Konfrontation zweier unvereinbarer Haltungen eingeordnet werden kann. Auf diese übergeordnete Sinnintention spielt im Roman direkt die Figur eines Schriftstellers an, der an der Vortragsreihe einer Vereinigung der Opfer der terroristischen Gewalt im Baskenland teilnimmt und sich über seinen jüngst publizierten Roman äußert, was das folgende Zitat aus dem Vortrag zeigt:

> »Asimismo escribí en contra del crimen perpetrado con excusa política, en nombre de una patria donde un puñado de gente armada, con el vergonzoso apoyo de un sector de la sociedad, decide quién pertenece a dicha patria y quién debe abandonarla o desaparecer. Escribí sin odio contra el lenguaje del odio, en contra de la desmemoria y el olvido tramado por quienes tratan de inventarse una historia a servicio de su proyecto y sus convicciones totalitarias.« (*Patria* 2016: 552)

Die Perspektive der literarischen Praxis, auf die im Roman angespielt wird, zielt auf die Aufarbeitung der gesellschaftlichen Spaltung durch Hass und Terror ab und offenbart zugleich einen starken autofiktionalen Gehalt, den Fernando Aramburu selbst in *Patria en el taller* (2017) bekräftigt.

> »A *Patria* [Herv. i. O.] la precede, pues, una experiencia personal del autor sin la cual la novela no habría sido posible, aun cuando los episodios narrados en ella no constituyan un testimonio directo o, si se prefiere, literal de la experiencia referida. La novela no cuenta hechos de mi vida; pero la vida, mi vida, me ha impuesto una perspectiva que es tanto como una idea de los asuntos humanos, y desde la cual escribo mejor o peor mis libros. El fenómeno del terrorismo de ETA me ha acompañado desde la niñez. Me es tan próximo que me cuesta verlo como un objeto al que sólo puedo llegar por vía informativa o documental.« (Aramburu 2017: 184f.)

Aramburu beschreibt, dass die Gewalt der ETA und sich entwickelnde Gruppendynamiken in ihm als Jugendlicher widersprüchliche Gefühle evoziert haben, die von der teils unwissentlichen Bekundung der Sympathie und Freude über das Attentat der ETA an dem ehemaligen spanischen Ministerpräsidenten Luis Carrero Blanco bis über die aus seiner christlich geprägten Erziehung resultierende Ablehnung jeglicher Gewalt reichen (vgl. Aramburu 2017: 185f.).

In *Patria* (2016) erfolgt die literarische Aufarbeitung des Terrors mit einer deutlichen Verurteilung der Gewalt seitens der ETA, im Fokus steht allerdings die Abkehr von vereinfachten binären Deutungsschemata, wie der fiktive Schriftsteller im

Roman zum Ausdruck bringt: »… procurando trazar el panorama representativo de una sociedad sometida al terror. Quizá exagerado, pero tengo el firme convencimiento de que también está en marcha la derrota literaria de ETA.« (*Patria* 2016: 553) Der Anspruch einer *derrota literaria de ETA* wird in Patria (2016) über die Vielzahl der Stimmen, Erfahrungen und Deutungen der traumatischen Ereignisse umgesetzt, die nicht durch einen dominanten Erzähler als moralische Instanz hierarchisiert werden. So wird die vom Terrorismus der ETA erzeugte Polarisierung innerhalb der baskischen Gesellschaft sukzessiv abgeschwächt.

3.4.5 Heimat: Mikrokosmos Baskenland

Die Beschreibung der Handlungsorte in *Patria* (2016) erfolgt vorrangig über ihre geographische Lage und regionale Zugehörigkeit zum spanischen Baskenland. Folglich ergibt sich ein geographisch modellierter Mikrokosmos, dessen Mittelpunkt ein namentlich nicht benanntes Dorf ist, aus dem alle Figuren stammen.

> »La historia se desarrolla en un pueblo cercano a San Sebastián del que no se brindan mayores referencias, con la intención de asimilarlo a cualquiera de los muchos pueblos des Euskal Herria, es relativamente pequeño, pues los vecinos se conocen unos a otras, y la única precisión que se brinda es que está ubicado a corta distancia de la capital guipuzcoana.« (Martínez 2018: 15)

Die geographische Konkretisierung in der Region unweit von San Sebastián erfolgt in den ersten Kapiteln, die hinsichtlich der räumlichen Strukturen in *Patria* (2016) eine expositorische Funktion erfüllen. Dabei wird nicht so sehr die Beschaffenheit der Region fokussiert, sondern vielmehr die multiplen Konnotationen des geographischen Raumes, die insbesondere in Bezug auf das repräsentativ modellierte Dorf zum Tragen kommen. Von dem geographischen Handlungsraum geht für die Figuren eine identitätsstiftende Wirkung aus. Auf den impliziten Leser birgt die ungenaue, nicht referenzialisierbare geographische Verortung der Handlung vielseitige Anschlussmöglichkeiten, auf die Casas Olcoz (2019) verweist.

> »La ausencia deliberada de una localización específica fomenta la referencialidad múltiple, que de nuevo persigue una mayor identificación del lector [implícito] con la novela en tanto que puede extrapolar la realidad representada literariamente a su propia circunstancia vital.« (Casas Olcoz 2019: 146)

Die Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen in *Patria* (2016) werden von meinem Vorschlag geleitet, den geographisch begrenzten Mikrokosmos der Handlungsorte vorrangig anhand seiner Bedeutung für die Figuren als Heimat zu untersuchen. Zusätzlich sollen die Funktionen dieses spezifischen Heimatraums herausgearbeitet werden, der in unterschiedlichen Ausprägungen als Spaltungs-, Bedrohungs- und Begegnungsraum wirkt. Große Relevanz geht von der politisch-

ideologischen Aufladung und Instrumentalisierung des Georaums aus. So wird ein baskisches Dorf zum Austragungsort von Diskursen über Zugehörigkeit und Abgrenzung. Dieser mikrokosmisch angelegte Handlungsraum ist in besonderer Ausprägung als geschlossen zu bezeichnen, wobei aus der geographischen Begrenzung auch soziale Folgen resultieren. Konkret wirkt sich das für die Bewohner*innen des Dorfes als binäre Einteilung in patriotische ETA-Sympathisant*innen und ihre Gegner aus, was die Zugehörigkeit bis dahin fest in die Gemeinschaft integrierter Bewohner*innen in Frage stellt.

Alonso-Rey (2019) fokussiert in ihrer Analyse der räumlichen Strukturen in *Patria* (2016) temporale Aspekte und schlägt überzeugend vor, von der Konstituierung eines neuen Raumes ab dem Jahr 2011 auszugehen. »El 20 de octubre de 2011, ETA anunció el cese definitivo de la actividad armada. Tal fecha es una frontera que separa el viejo tiempo de la violencia del nuevo.« (Alonso-Rey 2019: 3) Dieser neue sozial-kommunikative Raum konstituiert sich aus seiner temporalen Markierung und wird erst durch die Niederlegung der Waffen möglich. Bereits der Titel *Patria* liefert einen deutlichen Hinweis auf die Bedeutung und Verknüpfung psychischer und geographischer Raumkonzepte, auf die Miglierina (2018) in seiner Rezension des Romans hinweist, bei der er auf die semantische Bedeutung des Terminus *Patria* rekurriert. Sowohl Miglierina (2018) als auch Alonso-Rey (2019) verknüpfen raumzeitliche Aspekte miteinander, widmen sich allerdings nur peripher den Wahrnehmungen des geographischen Handlungsraumes seitens der Figuren. Diese Analyse ist allerdings nötig, um über die Differenzierung von Georaum und individuell-emotionaler Wahrnehmung einzelner Figuren hinaus, die Funktionen der Handlungsorte und ihre Wirkungen auf das Figurenhandeln zu erschließen. So können die Spezifika des Diskurses über Herkunft und Heimat in *Patria* (2016) herausgearbeitet werden.

Die stark ausgeprägte kollektive Identifikation der Bewohner*innen mit dem Baskenland als geographischer Lebensraum, resultiert aus dem historisch verankerten Spannungsfeld zwischen Unabhängigkeitsbestrebungen und Unterdrückungsmechanismen. Voraussetzung der Zugehörigkeit zur Dorfgemeinschaft ist die Identifikation der Figuren als Basken. Der plötzliche Ausschluss aus dieser Gemeinschaft erschüttert folglich auch das identitäre Selbstbild der Betroffenen, was anhand von Txatos Versuch der Rechtfertigung seiner Zugehörigkeit anschaulich wird. »Los del pueblo me conocen. Soy de aquí, hablo euskera, no me meto en líos de política, doy trabajo. Cada vez que se hace una colecta para fiestas, para el equipo de fútbol o para lo que sea.« (*Patria* 2016: 150) Die wachsende Polarisierung der territorialen Zugehörigkeit erleben Txato und sein Sohn Xabier beim Besuch eines Fußballspiels in Zaragoza. Während sie im Dorf wegen vermeintlich unpatriotischen Verhaltens ausgeschlossen werden, genügt außerhalb des Baskenlandes die Identifikation mit einem baskischen Fußballverein, um als Baske verunglimpft zu werden. Erklärt werden kann das mit einer Gleichsetzung

von emotionaler Verbundenheit mit dem Baskenland und der terroristischen Gewalt der ETA.

> »El padre y el hijo ocuparon mientras tanto su localidad de pie en una curva del estadio, mezclados con la peña donostiarra. Y aún no habían salido los jugadores al campo cuando, desde el graderío contiguo, empezaron a lloverles los insultos: etarras, vascos de mierda, vascos asesinos y así. Ellos respondían cantando y agitando *ikurriñas* [Herv. i. O.] y banderas blanquiazules, y se decían los unos a los otros.« (*Patria* 2016: 411)

Die steigende Relevanz des Georaums für die Figuren setzt mit der Verbreitung der politisch-ideologischen Ziele der ETA ein, die vornehmlich durch die Radikalisierung Joxe Maris veranschaulicht wird. Seine ersten Kontakte zur ETA macht der Jugendliche bei der Teilnahme an Demonstrationen in San Sebastián (vgl. *Patria* 2016: 258ff.), die sich schnell bis zu einer Beteiligung an Straßenkämpfen ausweiten (vgl. *Patria* 2016: 168f.). Als Folge zieht er sich immer stärker aus der Öffentlichkeit zurück und begrenzt seine sozialen Kontakte ausschließlich auf andere Etarras. Sein Rückzug aus dem zivilen Leben gipfelt in seinem Auszug aus der elterlichen Wohnung.

Die räumliche Dominanz der ETA im Dorf vollzieht sich sukzessiv und wirkt sich als spaltende Komponente auf die Gemeinschaft aus. Zugleich steigern Spezialeinheiten und Polizist*innen ihre Präsenz in der Region, sodass sich die Etarras in den französischen Untergrund zurückziehen, wo sie jedoch fast gänzlich unbehelligt von ihren Angehörigen besucht werden können. »Hace unos años podías pasar al otro lado a verlos y a llevarles ropa o lo que *haría* [Herv. i. O.] falta.« (*Patria* 2016: 68) Der erzwungene Rückzug in den Untergrund zeigt, dass die staatliche Exekutivmacht den öffentlichen Raum dominiert. Die Dominanz versucht die ETA durch zahlreiche Anschläge umzukehren. Im Alltag der Dorfbewohner*innen geht das einher mit einer Verschiebung der Artikulationsmöglichkeiten zu Gunsten der Etarras, was die Schmierereien zeigen, die Txato im Dorf weithin sichtbar verunglimpfen. »Chivato, opresor, traidor. Le habían escrito de todo, en euskera y en castellano, en su calle, en las adyacentes, en la plaza.« (*Patria* 2016: 159) Nach und nach wird der öffentlichen Raum zum Krisenraum, aus dem sich Txato als Reaktion auf die Anfeindungen und die stumme Ignoranz der Dorfbewohner*innen immer stärker zurückzieht. »Lo aislaron al mismo tiempo que él se aisló. Ni iba a jugar a cartas al Pagoeta ni a cenar los sábados en la sociedad gastronómica.« (*Patria* 2016: 211) Die Rückkehr von Joxe Mari in sein Dorf markiert eine Steigerung der Präsenz der ETA und gipfelt in der Aufteilung geographischer Hoheitsgebiete in *taldes*. »Esta es vuestra zona. Aquí, lo que queráis. Policías, guardias civiles, *ertzainas* [Herv. i. O.], lo que se os ponga por delante.« (*Patria* 2016: 385) Der Wandel des Dorfes zum Krisenort gipfelt im Mord an Txato und impliziert eine stetige Bedrohungslage, die Nerea und Xabier dazu veranlasst, ihrer Mutter den Auszug aus dem Dorf nahezu-

legen. »Nerea y Xabier acordaron sacarla del pueblo a toda costa, de su pueblo de siempre, donde ella había nacido, donde la bautizaron y se casó, y dificultarle después el regreso, incluso impedírselo con suavidad.« (*Patria* 2016: 30) Bittori verlässt ihre Heimat nicht freiwillig, sondern als einzig mögliche Reaktion auf die Bedrohungen, was einer Entwurzelung gleicht. Auch Jahre nach ihrem Umzug versucht sie, ihre physische Anwesenheit im Dorf zu verheimlichen. »Y sí, le dio por ir al pueblo de la manera más discreta posible, con frecuencia en días desapacibles de lluvia y viento, cuando es más probable que las calles están vacías.« (*Patria* 2016: 32) Bestärkt von der Nachricht der Niederlegung der Waffen seitens der ETA, steigert sie die Frequenz ihrer Besuche im Dorf und zeigt sich auch demonstrativ an öffentlichen und besonders repräsentativen Orten des Dorfes.[118] Die Inszenierung ihrer Rückkehr bezieht sich maßgeblich auch auf die Signalwirkung ihrer Anwesenheit auf Miren.

> »Dieron las doce. No te impacientes. Ya verás como viene. Y vino, claro que vino, casi a las doce y media. Se detuvo apenas un instante a la luz de la farda, mirando a la ventana ni con incredulidad ni con sorpresa, sino más bien con las cejas enfadadas, y enseguida volvió por donde había venido.« (*Patria* 2016: 37)

Die Funktion von Orten als Begegnungsraum setzt ab dem offiziellen Waffenstillstand ein und bezieht sich auf öffentliche und besonders symbolisch aufgeladene Orte, an denen sich eine Annäherung der Angehörigen von Tätern und Opfern räumlich manifestiert. Die symbolische Bedeutung der Orte leitet sich zum einen über den hohen ideellen Wert für die Figuren ab und zum anderen resultiert er aus ihrer deutlichen Sichtbarkeit und der kollektiven Bedeutung für die Dorfgemeinschaft. Die erste Ausprägung lässt sich an Txatos Grab auf dem Friedhof von Polloe und an Joxians Gartenhaus veranschaulichen, wo Bittori Joxian ohne Mirens Wissen besucht. Diese beiden persönlichen Rückzugsorte von Bittori und Joxian sind von den öffentlichen Orten der Begegnung zu unterscheiden. Die weithin sichtbare Demonstration ihrer Anwesenheit im Dorf inszeniert Bittori bewusst in der Bar Pagoeta, auf dem Dorfplatz und in der Kirche. So besucht Bittori kurze Zeit nach ihrer Ankunft im Dorf die Bar.

> »No ha cambiado apenas nada, te lo juro. Las mesas donde jugabais a cartas los hombres siguen en su sitio, pegadas a los listones de la pared. El comedor, al fondo. Los servicios, bajando la escalera. No hay futbolín ni una máquina de las bolas como aquella que hacía tanto ruido, pero sí una tragaperras. De lo poco nuevo

118 Die symbolische Protestwirkung der physischen Anwesenheit einer Figur an einem Ort zeigt auch Anrantxas Teilnahme an Txatos Beerdigung, von der besondere Symbolwirkung ausgeht, da sie die Schwester seines verurteilten Mörders ist (vgl. *Patria* 2016: 375).

> que he visto. Ah, y la hucha para los presos encima de la barra. Carteles de fútbol y trainers en lugar de los antiguos de toros.« (*Patria* 2016: 72)

Einerseits wird die Gaststätte zum Symbol der generationalen Veränderungen im Dorf und andererseits zum Ausdruck der Stagnation. Besondere symbolische Relevanz geht von der Konfrontation der Witwe eines ermordeten Opfers mit der Spendendose für die Terrorist*innen aus, der sich Bittori offensichtlich demonstrativ aussetzt. Neben der gesteigerten Frequenz der anfänglich heimlichen Besuche in ihrem Dorf steigert sie auch die Intensität und Sichtbarkeit ihrer Anwesenheit und scheint damit eine Provokation und Demonstration ihrer Zugehörigkeit zu intendieren. In *Encuentros en la plaza* werden die regelmäßigen Treffen von Bittori und Arantxa beschrieben. »La gente del pueblo conocía de sobra estos encuentros matinales de Bittori y Arantxa. Se murmuraba que como la paralítica no puede resistir ni echar a correr, la otra se aprovecha.« (*Patria* 2016: 539) Da die über Jahrzehnte gewachsenen Dualismen und Reduktionen der Figuren auf die Einordnung in Täter und Opfer so tief verankert sind, scheint ein freiwilliges Treffen unmöglich, daher wird rechtfertigend auf Arantxas eingeschränkte Mobilität hingewiesen. Der Dorfplatz nimmt als öffentlicher Raum eine besondere Rolle ein, da auch die Schlussszene dort lokalisierbar ist, in der sich Miren und Bittori begegnen.

> »Avanzaban en línea recta la una hacia la otra. Y la numerosa gente que estaba en la plaza se percató. Los niños, no. Los niños siguieron correteando y dando voces. Entre los adultos se formó un rápido orillo de bisbiseos. Mira, mira. Tan amigas que fueron. El encuentro se produjo a la altura del quiosco de música. Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada.« (*Patria* 2016: 642)

Die beiden Frauen nähern sich aus gegensätzlichen Richtungen kommend, gehen sich nicht aus dem Weg und treffen weithin sichtbar auf dem Dorfplatz aufeinander. Die Erwachsenen, die die Freundschaft und Entzweiung der beiden Frauen miterlebt haben, erwarten gespannt ihre Reaktionen. Die Umarmung inszeniert dabei nicht ausschließlich die Annäherung der beiden Frauen, sondern fungiert auch als wegweisendes prognostisches Signal für den Umgang der Dorfgemeinschaft mit Bittori. Durch die repräsentative Modellierung des namenlosen Dorfes lassen sich auch Bezüge auf die außerliterarische Wirklichkeit herstellen, in der weite Teile der Bevölkerung durch fehlendes Aufbegehren zu Sympathisant*innen der ETA wurden. Bittoris Anwesenheit in der Kirche ist besonders deshalb als Provokation zu verstehen, weil die Kirche bei ihrem Ausschluss aus der Dorfgemeinschaft eine tragende Rolle spielte und als Institution auch die Eskalation der Gewalt im Baskenland beeinflusste und so maßgeblich zur Radikalisierung und Unterstüt-

zung der Etarras in der Zivilbevölkerung beitrug.[119] Insgesamt wirkt sich Bittoris demonstrative Präsenz im Dorf auch als Befreiung Ende aus ihrer Viktimisierung aus. Ihren Besitzanspruch an den geographischen und sozialen Raum markiert sie in Form einer weithin sichtbaren Geranie (vgl. *Patria* 2016: 111).

Kontrastiv zu der geographisch-regionalen Geschlossenheit der Handlungsorte werden einige Handlungsorte außerhalb des Baskenlandes beschrieben, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen differenzieren lassen. Die erste Erscheinungsform bezieht sich auf Reisen, die die Figuren unternehmen. Keiner der so erschlossenen Orte wird anhand seiner Beschaffenheit beschrieben. Neben einer Urlaubsreise von Xabier und Arantzú nach Rom (vgl. *Patria* 2016: 284) fährt Arantxa nach Mallorca, um der Konfrontation mit ihrem Ehemann Guillermo zu entgehen, der sie betrügt. »Lo importante, para Arantxa, era perder de vista a Guillermo. Se habría ido sola a cualquier sitio, pero le remordía la conciencia dejar a los niños a merced de su padre.« (*Patria* 2016: 86) Während ihrer Reise erleidet Arantxa einen Schlaganfall und verbringt danach mehrere Wochen in einem mallorquinischen Krankenhaus, in dem Miren ihre Tochter besucht. In *El asunto de Londres* wird die Reise von Nerea und Arantxa »con treinta o cuarenta mujeres de toda España que iban a Londres a lo mismo que ella« (*Patria* 2016: 200) beschrieben, um dort eine Abtreibung vornehmen zu lassen, was im franquistischen Spanien nicht möglich und gesellschaftlich geächtet ist. In Zaragoza lernt Nerea den deutschen Studenten Klaus-Dieter kennen, den sie nach seiner Rückkehr in Deutschland mit einem

119 Die Kirche spielt bei der Eskalation der Unabhängigkeitsbestrebungen im spanischen Baskenland eine tragende Rolle, die sich von der Rekrutierung neuer Mitglieder der ETA über eine Vermittlerrolle zwischen im Untergrund lebenden Etarras und ihren Familien bis zum Transport von Waffen und dem Abhalten von Versammlungen der ETA in Konventen und Klöstern erstreckt. In seinem Aufsatz »Mitgliederstruktur,SozialisationsmedienundgesellschaftlicherRückhaltderbaskischenETA« (1981) analysiert Peter Waldmann die Rolle der katholischen Kirche im Baskenland und ihre ideologische Nähe zur ETA, die er maßgeblich auf zwei Ursachen zurückführt. Demnach seien die katholischen Priester im Baskenland schon immer sehr eng mit der Bevölkerung verbunden und so in gesellschaftlich-ideologische Diskurse eingebunden (vgl. Waldmann 1981: 53). Als zweiten Grund der aktiven Beteiligung der katholischen Geistlichen an den Unabhängigkeitsbestrebungen nennt er die Repressionen der Guardia Civil gegenüber der baskischen Bevölkerung und die zentralistischen Strukturen während des Franquismus, die sich seitens der Priester als Aversionen gegen staatliche Repräsentant*innen auswirkt. Die Rolle der Priester als Mittelsmänner der Informations- und Kontaktüberbringung und das Verstecken von Etarras wird erleichtert durch Sonderrechte der Geistlichen, die nur begrenzt überwacht werden und deren Verhalten seltener staatlich sanktioniert wird (vgl. Waldmann 1981: 55). Zudem haben die Priester im Rahmen ihrer Gemeinde- und Jugendarbeit ein enges Vertrauensverhältnis zur Zivilbevölkerung. Insbesondere in dörflichen Gebieten erfüllen die Priester auch eine geistig-moralische Vorbildfunktion und tragen so zur Verbreitung der Ideologien der ETA bei. Zugleich erhöhen sie den gesellschaftlichen Druck bei politischen Gegnern und forcieren so eine Spaltung der Dorfgemeinschaften.

Besuch überrascht. Als sie jedoch erfährt, dass er eine deutsche Freundin hat, bereist Nerea einige deutsche Städte, die lediglich mit ihren Namen benannt, aber nicht weiter beschrieben werden.

Alle Orte, die von den Figuren über Reisen erschlossen werden, erzeugen einen Kontrasteffekt in Bezug auf das Baskenland. Zu dieser Wirkung trägt auch die Entfernung von der im Baskenland omnipräsenten Stigmatisierung in Patriot*innen und Verräter*innen, später in Täter und Opfer bei. Nur durch die geographische Entfernung können sich die Figuren unabhängig von diesen Rollenzuschreibungen frei und selbstbestimmt entfalten. Eine ähnliche Wirkung erzielt auch die zweite Ausprägung von außerhalb des Baskenlandes gelegenen geographischen Räumen, die sich auf die Studienaufenthalte von Nerea und Xabier bezieht. Als sich die Drohungen gegen Txato auf seine Kinder ausweiten und sich die Bedrohungslage zuspitzt, schickt Txato seine Tochter Nerea zum Studium nach Zaragoza. »Y ella, en Zaragoza, pensaba que la mandó a estudiar fuera para mantenerla al margen del acoso a que lo estaban sometiendo.« (*Patria* 2016: 141) Durch den Umzug seiner Tochter versucht Txato, räumliche Distanz zur Bedrohung im Dorf zu schaffen. In Zaragoza kann Nerea unbeschwert studieren und findet schnell Anschluss (vgl. *Patria* 2016: 140). Das neue Umfeld, in dem niemand Kenntnis über die Anfeindungen gegen ihre Familie hat, ermöglicht ihr einen unbelasteten Neuanfang und die Freiheit, in der Masse der übrigen Studierenden unterzutauchen. Der Aufenthalt der Figuren an außerhalb des Baskenlandes lokalisierbaren Orten gleicht immer auch einer Flucht vor den krisenhaft erlebten Ereignissen, die eng an das Dorf angebunden sind. Dabei erfolgt die von unterschiedlichen Figuren intendierte Abgrenzung auf geographischer und emotionaler Ebene. Besonders augenfällig ist, dass die Opfer der Repressionen ihre Heimat verlassen und folglich die Deutungshoheit über das Dorf und das Baskenland weiterhin der ETA und ihren Sympathisant*innen obliegt. Seitens der Opfer wird das Baskenland als unsicherer Raum der Begrenzung wahrgenommen.[120]

Bezüglich der geographisch außerhalb des Baskenlandes gelegenen Handlungsorte ist herausgearbeitet worden, dass sie für die Figuren als Versuch eines Neuanfangs fungieren, jedoch kehren alle Figuren in ihre geographische Heimat zurück, was immer sozial-integrative oder -exkludierende Mechanismen erzeugt. Ungeachtet einer möglichen geographischen Entfernung der Figuren von ihrem

---

120 Eine zusätzliche Kategorie außerliterarischer Referenzorte bezieht sich auf Verweise, die sich thematisch auf Anschläge der ETA und auf die Verhaftung der Führungsmitglieder der ETA in Bidart beziehen (vgl. *Patria* 2016: 499). Da an diesen Orten keine der Figuren agiert oder physisch anwesend ist, klassifiziere ich sie als projizierte Orte, die eine ausschließlich kontextualisierende Wirkung erzielen. Auf die Bedeutungen dieser außerliterarischen Verweise ist vertieft bereits im Rahmen der Analyse und Interpretation der zeitlichen Strukturen in *Patria* (2016) hingewiesen worden.

baskischen Heimatdorf zeigt sich, dass die emotionale und identitätsstiftende Verbindung aller Figuren zum Dorf über die Zugehörigkeit zu diesem Georaum aufgebaut wird, der zugleich den Dualismus und die Spaltung der Bevölkerung räumlich sichtbar macht. In diesem Zusammenhang muss auch auf die Inhaftierung von Joxe Mari im Süden Spaniens hingewiesen werden. Die Entfernung der inhaftierten Etarras zum Baskenland stellt eine Strategie der spanischen Regierung im Antiterrorkampf dar, die an Brisanz gewinnt, weil die Gefangenen bei ihrem vermeintlich patriotischen Kampf für ihre regionale Heimat alles ihrem übergeordneten Ziel eines unabhängigen Baskenlandes unterordnen. Zugleich wirkt sich diese Strategie auch auf die Familien aus, die ihre inhaftierten Angehörigen nur selten besuchen können. »Miren hubiese viajado a Andalucía para visitar a Joxe Mari.« (*Patria* 2016: 194) Die politisch gezielt erzwungene geographische Distanzierung ihres Sohnes zu seiner Heimat evoziert bei Miren das Gefühl der Ungerechtigkeit, die sich als Auto-Viktimisierung ausprägt (vgl. *Patria* 2016: 26).

Die antagonistische Rolle des Georaums in *Patria* (2016) prägt sich einerseits als archetypisch-repräsentative Modellierung und kontextualisierende Kulisse aus, andererseits entwickeln sich alle Konflikte, Emotionen, Beziehungen der Figuren und die Ausbildung ihrer Identität auf einer Skala zwischen den Polen der Zugehörigkeit und Abgrenzung von dieser Heimat. Diese multikausalen und -dimensionalen Wirkungspotentiale der räumlichen Strukturen erzeugen das Bild eines Mikrokosmos, der das Figurenhandeln lenkt und erklärt.

4. Typologie der Krise in spanischsprachigen Erzähltexten ab der Jahrtausendwende

Aus der Analyse und Interpretation der ausgewählten Krisenerzählungen ergeben sich Übereinstimmungen, die darauf hinweisen, dass auf der Ebene der *histoire* thematische Motive und auf Ebene des *discours* narrative Strategien charakteristische Kriterien der literarischen Aneignung von Krisen ab der Jahrtausendwende darstellen. Diese Gemeinsamkeiten schlage ich folglich als konzeptuelle Merkmale zur literaturwissenschaftlichen Typologie der Krise in spanischsprachigen Erzähltexten ab der Jahrtausendwende vor. Unter Einbezug der vorläufigen Typologie der Krise, die aus dem Abgleich transdisziplinärer Krisenbegriffe resultiert, soll so eine literaturwissenschaftliche Fundierung des literarischen Krisendiskurses ab der Jahrtausendwende erfolgen. Die Ergebnisse der Analyse können über die ausgewählten fiktionalen Romane hinaus auch auf andere literarische und filmische Krisenerzählungen übertragen werden und es kann nachgewiesen werden, dass der literarische Krisendiskurs durch spezifische thematische Aspekte und narrative Strategien charakterisiert wird. Dazu sind zunächst die Erscheinungsformen der Krise, die plötzlich eintreten und daher entsprechend durch ihre Ereignishaftigkeit beschrieben werden können, anhand ihrer kollektiven Wirkungspotentiale begrenzt worden. Diese thematische Ausprägung von Krisen wird in der literarischen Praxis vermehrt als Erzählungen über Wirtschaftskrisen und Terrorismus angeeignet, wobei diese Erscheinungsformen von Krisen durchaus erweiterbar sind. Grundlegend für die Identifikation eines Phänomens als Krise ist sein unvermitteltes Eintreten, wobei die Krisenauswirkungen rasch an Dynamik zunehmen und eine Vielzahl weiterer als krisenhaft erlebter Ereignisse nach sich ziehen. Notwendiges Auswahlkriterium der analysierten Erzähltexte ist die fiktional-literarische Aneignung gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Dynamiken. Innerhalb der Diegese manifestieren sich die Krisenauswirkungen als Ruptur des bisherigen Lebens, die für die Betroffenen den Höhepunkt einer ohnehin negativen Entwicklung markieren. Thematisch wird diese Negativität der Krise häufig über die Repräsentation

von Tod, insbesondere von unnatürlich ausgelösten Todesursachen, zum Ausdruck gebracht.

Es ist herausgearbeitet worden, dass der Tod in Erzählungen über wirtschaftliche und terroristisch ausgelöste Krisen eine wiederkehrende thematische Isotopie darstellt, deren konkrete Ausprägung variabel ist. Um den Tod auf Ebene der *histoire* für die literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung der Krise anwendbar zu machen, setze ich voraus, dass literarisch angeeignete Todesgedanken, Todesangst, und der Tod als omnipräsentes Bedrohungsszenario sowie der Prozess des Sterbens und der Trauer zusammenfassend als thematische Isotopie bezeichnet werden. Die signifikante Repräsentation von Tod, von der ein hohes Maß an Ereignishaftigkeit für den Handlungsverlauf ausgeht, lässt sich auf den ersten Blick mit dem grundsätzlich hohen Identifikationspotential des impliziten Lesers erklären, das von emotional aufgeladenen Ereignissen ausgeht. So stellen der Tod, genau wie Liebe und aus zwischenmenschlichen Beziehungen resultierende Konflikte, ein typisches literarisches Mittel zum Evozieren von Gefühlen seitens des impliziten Lesers dar. Jedoch zeigt die verdichtete Thematisierung von unnatürlich ausgelösten Todesszenarien in Zusammenhang mit Krisen, dass diese Erklärung nicht ausreicht. Insbesondere, weil die repräsentierten Todesszenarien alle in eindeutiger Relation zu den Krisen stehen. Bei terroristisch ausgelösten Krisen verwundert die Omnipräsenz des Todes zunächst nicht, da der gezielte Angriff auf staatliche Institutionen sowie die Einschüchterung und Bedrohung der Zivilbevölkerung durch Anschläge ein Charakteristikum von Terrorismus darstellen. Umso eindringlicher wird der Tod durch Suizid zum Ausdruck der Verzweiflung angesichts der Perspektivlosigkeit als Folge von Wirtschaftskrisen. Bei Krisen, die kausal von terroristischen Gruppierungen ausgelöst werden, wird der Tod mit enormer Gewalt verknüpft, bei deren literarischer Darstellung der Leichnam eine zentrale Rolle einnimmt. Meine Beobachtungen werden dadurch gestützt, dass auch über das Textkorpus hinaus Todesszenarien unnatürlichen Ursprungs in Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende repräsentiert werden, wie in *Las noches de Flores* (César Aira, 2004) die Entführung und anschließende Ermordung eines Jungen, dessen Leiche enthauptet aufgefunden wird. Aira widmet sich in *Las noches de Flores* (2004) der Verarmung des argentinischen Mittelstandes und verknüpft die Folgen der eskalierenden Wirtschaftskrise 2001 mit Kriminalität und Gewalt. Die Omnipräsenz von Tod und Gewalt als Bedrohungsszenario kommt auch in *Los Ejércitos*[1] (2006) von Evelio Rosero zum Tragen. In *Los Ejércitos* (2006) wird die alltägliche Gewalt der Anschläge paramilitärischer Guerilla-Einheiten in Kolumbien beschrieben, die von den Bewohner*innen des Dorfes San José mit Gleichgültigkeit als Normalität hingenommen wird.

1 *Los Ejércitos* (2006) ist 2006 mit dem Premio Tusquets ausgezeichnet worden.

Übereinstimmend ist gezeigt worden, dass die literarisch repräsentierten Todesszenarien, unabhängig von ihren konkreten Erscheinungsformen und Kausalursachen und ungeachtet der Spezifika ihrer Folgen, ursächlich aus der jeweiligen Krise resultieren. Dabei ist augenfällig, dass unnatürliche Todesursachen dominieren, weshalb ich vorschlage, sie als charakteristische thematische Parameter bei der literarischen Aneignung von Krisen zu konzeptualisieren, von denen eine besondere Ereignishaftigkeit ausgeht. Der Tod erzeugt innerhalb der Diegese eine Zustandsveränderung, die anhand Schmids (2005) Skala als ereignishaft eingestuft werden kann, weil die so initiierte Veränderung als relevant wahrgenommen wird (vgl. Schmid 2005: 22). Darüber hinaus markieren insbesondere unnatürlich ausgelöste Todesfälle einen Bruch der Erwartungen seitens der Figuren, von Schmid als *Imprädiktabilität* bezeichnet (vgl. Schmid 2005: 25). Laut Schmid verändert ein einschneidendes Ereignis »nicht nur die persönliche Befindlichkeit des Subjekts, sondern die Doxa und die Normen der jeweiligen erzählten Welt«, was er als *Konsekutivität* bezeichnet (vgl. Schmid 2005: 24). In diesem Zusammenhang muss die normverändernde Wirkung unnatürlicher Todesfälle in literarischen Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende diskutiert werden, die auf den ersten Blick nur bedingt und vor allem nicht nachhaltig eintritt. Dieser Eindruck kann anhand der teilnahmslosen Reaktion der Witwen in *Las viudas de los jueves* (2005) veranschaulicht werden, die den gemeinsamen Suizid ihrer Männer nicht zum Anlass nehmen, ihre normativen Haltungen zu reflektieren oder zukünftig gar zu verändern. Auch die Ignoranz der Bewohner*innen von San José angesichts der omnipräsenten Gewalt in *Los Ejércitos* (Evelio Rosero, 2006), die sich konkret als Todesgefahr auswirkt, entfaltet keine normverändernden Wirkungspotentiale. Dennoch weisen in allen genannten Krisenerzählungen einzelne Figuren auf die normverändernde Wirkung von unnatürlich ausgelösten Todesszenarien als einschneidendes Ereignis hin, die sich tendenziell dann entwickelt, wenn die Figuren selbst direkt betroffen sind. Das kann als Ausblick auf eine kollektiv verortete normative Wende hinweisen. Darüber hinaus fungiert der Tod als irreversibles Distinktionsmerkmal der vorherigen von der sich anschließenden Situation (vgl. Schmid 2005: 25). Dabei tritt der unnatürlich ausgelöste Tod für die Figuren unvorhersehbar ein, was Schmids Merkmal der *Noniterativität* entspricht, mit der er die Ereignishaftigkeit einer Zustandsveränderung spezifiziert (vgl. Schmid 2005: 26).

Der Tod markiert auf der Ebene der *histoire* immer den Höhepunkt einer Eskalation, was thematisch der strukturellen Modellierung der Krise als negativer Höhepunkt entspricht. Für die Handlung der jeweiligen Krisenerzählung folgt daraus, dass der Tod textuell zentraler Ausgangspunkt der Handlung ist, von dem das Potential eines Wendepunktes normativer Haltungen ausgeht, das die Figuren jedoch mehrheitlich nicht ausschöpfen können, was auch auf strukturelle Ursachen zurückgeht. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass *Patria* (2016) eine Sonderrolle einzunehmen scheint, denn Txatos Tod fungiert inner-

halb der Diegese letztlich auch als Auslöser für die angedeutete Aussöhnung der Witwe mit den Eltern des Mörders ihres Mannes. Augenfällig ist allerdings auch, dass diese Annäherung erst Jahrzehnte nach Txatos Tod und vor dem Hintergrund der Niederlegung der Waffen seitens der ETA möglich wird.

Aus der Untersuchung der repräsentierten Todesszenarien geht hervor, dass der Tod innerhalb der Diegese als legitimes Mittel zur Durchsetzung und Implementierung verschiedenster Interessen dargestellt wird. So fungiert der Tod als Suizid bei wirtschaftlich ausgelösten Krisen als Vermeidungsstrategie in Bezug auf die existenzbedrohenden individuellen Auswirkungen und in Bezug auf Terrorismus entfaltet der Tod auf die Zivilgesellschaft die Wirkung eines Bedrohungsszenarios, was von staatlicher und terroristischer Seite instrumentalisiert wird. Unabhängig von der konkreten thematischen Ausgestaltung und der Bedeutung von Tod für die jeweilige Handlung ist gezeigt worden, dass in literarischen Krisenaneignungen der Tod verdichtet repräsentiert wird. Beim impliziten Leser evoziert das eine bedrückende Stimmung, mit der die Drastik der negativen Krisenauswirkungen durch individuelle Einzelschicksale anschaulich werden. Dabei erfüllt die thematische Isotopie des Todes eine diagnostische Funktion, die auf die weltanschaulichen Haltungen von Gesellschaften hinweist, in denen der Tod allgegenwärtig ist oder das Leben so unerträglich wird, dass der Tod den einzigen Ausweg markiert. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass in anderen fiktionalen Aneignungen wirtschaftlich ausgelöster Krisen der Tod und massive physische Gewalt nicht repräsentiert werden, wie beispielsweise in *Yo, precario* (Javier López Menacho, 2013) und *Democracia* (Pablo Gutiérrez, 2012). Das erkläre ich zum einen mit der thematischen Ausprägung der Krise und zum anderen mit der reduzierten Komplexität der Handlungen und den begrenzten narrativen Vermittlungsstrategien in beiden genannten Romanen. Folglich ordne ich den Tod als charakteristische, allerdings nicht als notwendige thematische Isotopie literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende ein. Die Analyse der Zeitstrukturen in *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) hat gezeigt, dass sich übereinstimmend in allen Romanen dominierende Zeitbehandlungsverfahren identifizieren lassen. Das weist darauf hin, dass sich die Analyse der Zeitstrukturen in den ausgewählten literarischen Krisenaneignungen als geeignete Kategorie für die literaturwissenschaftliche Krisentypologie erwiesen hat. Dabei tragen die herausgearbeiteten Zeitbehandlungsverfahren beim impliziten Leser zum Eindruck einer negativen Atmosphäre bei, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen als bedrückend bis quälend klassifizieren lässt. Auffällig ist, dass die Handlungen in allen untersuchten Romanen temporal vorrangig ab der Jahrtausendwende verortet sind, was nicht ausschließlich mit der Auswahl des Korpus zu begründen ist, da das Auswahlkriterium des Publikationsdatums nicht zwingend an die zeitliche Verortung der Handlung gebunden ist. Es werden immer Erlebnisse angeeignet, die seitens der Figuren als krisenhaft wahrgenommen werden und Bezüge in die

faktische Wirklichkeit aufweisen. Über die untersuchten Romane hinaus lassen sich in zahlreichen anderen Krisenerzählungen ähnliche zeitliche Konkretisierungen feststellen, so in *Deudas vencidas* (Recaredo Veredas, 2014), *La trabajadora* (Elvira Navarro, 2014) und *Tiempo de encierro* (Doménico Chiappe, 2013); bei diesen Erzähltexten handelt es sich um literarische Aneignungen der spanischen Wirtschaftskrise. Darüber hinaus werden unter anderem in *Las noches de Flores* (César Aira, 2004) und *La noche de la Usina*[2] (Eduardo Sacheri, 2016) die Auswirkungen der wirtschaftlichen Rezession in Argentinien angeeignet. In *La sangre de la aurora* (Claudia Salazar, 2013) und *La hora azul* (Alonso Cueta, 2005) werden die Folgen der terroristischen Gewalt seitens Sendero Luminoso und auch die staatlichen Gegenmaßnahmen thematisiert. Dabei wird deutlich, dass die Handlungen in den beiden letztgenannten Romanen mit deutlichem zeitlichen Abstand zu der Gewaltspirale der 1980er und 1990er Jahre in Peru verortet sind, was ebenfalls auf die zeitliche Terminierung zu Beginn des 21. Jahrhunderts hinweist. Zweifelsohne ist das Auftreten von Krisen unterschiedlicher Ausprägungen, die aus diversen Kausalursachen resultieren, nicht auf das 21. Jahrhundert zu begrenzen. Dennoch scheinen sie in literarischen Erzähltexten ab der Jahrtausendwende vermehrt angeeignet zu werden. Dabei lässt die geographische Verbreitung der Publikationen von Europa bis Lateinamerika vermuten, dass es sich hierbei um ein globales Phänomen handelt.

Ausgehend von einer in den 2000er und 2010er Jahren verorteten Erzählgegenwart wird in Analepsen auf vergangene Dekaden verwiesen, dabei geht erstaunlicherweise besonders zentrale Relevanz von Ereignissen aus, die in den 1980er Jahren kontextualisiert werden können. So in *Abril rojo* (2006), wie auch in *La sangre de la aurora* (Claudia Salazar, 2013) und *La hora azul* (Alonso Cueta, 2005), verbunden mit der gewalttätigen Konfrontation zwischen Sendero Luminoso und staatlichen Maßnahmen zur Terrorabwehr, die sich für die peruanische Bevölkerung in den 1980er Jahren bis zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen zuspitzen. In *Patria* (2016) wird die in den 1980er Jahren vollzogene Eskalation der Gewalt seitens der ETA literarisch am Beispiel der Radikalisierung von Joxe Mari angeeignet, die ein Zerwürfnis zweier Familien zur Folge hat, die als Allegorie auf die Spaltung der baskischen Bevölkerung in Sympathisant*innen und Gegner des bewaffneten Unabhängigkeitskampfes der ETA verweisen. In Argentinien markiert das Ende der letzten argentinischen Militärdiktatur 1983 die Notwendigkeit einer Umstrukturierung der argentinischen Gesellschaft und Politik, die im Laufe der 1990er Jahre mit einer neoliberalen wirtschaftspolitischen Ausrichtung einhergeht. In *En la orilla* (2013) werden die 1980er Jahre einerseits positiv als Zeit des Aufbruches nach dem Ende der franquistischen Diktatur konnotiert, jedoch zeigt die Biographie des Protagonisten auch auf, dass der erhoffte Neuanfang nicht allen gelingt.

---

2 *La noche de la Usina* (2016) wurde im Jahr der Publikation mit dem Premio Alfaguara ausgezeichnet.

Die in allen literarischen Krisenaneignungen vorhandenen außerliterarischen Verweise sind unterschiedlich stark konkretisiert. Neben Anspielungen auf Anschläge und Einschüchterungen der Bevölkerung durch die Terrororganisation Sendero Luminoso in *Abril rojo* (2006) werden in *En la orilla* (2013) punktuell-zeitliche Konkretisierungen eingesetzt, die die Handlung mit der spanischen Finanzmarktkrise verknüpfen. Im Fall von *Las viudas de los jueves* (2005) wird punktuell auf das Jahr 2001 verwiesen, das durch den Zusammenbruch des Finanzsektors den Höhepunkt der argentinischen Wirtschaftskrise markiert. Mittels Radionachrichten werden in *Patria* (2016) die Reaktionen auf den 2011 angekündigten Waffenstillstand der ETA repräsentiert, der bis zur 2018 vollzogenen Selbstauflösung auch massenmedial im Fokus stand. Auffällig ist, dass die außerliterarischen Bezüge einerseits auf nationalstaatliche Krisenszenarien und ihre Folgen hinweisen, die allerdings andererseits in globale Dynamiken eingeordnet werden können. So werden in *El grito* (Florencia Abbate, 2004) die als *Corralito* bezeichneten Maßnahmen der argentinischen Regierung nach Verkündung des Staatsbankrotts im Dezember 2001 thematisiert, die zum verbindenden Element der Lebensgeschichten von vier Figuren werden. Die Geschehnisse werden deutlich in Argentinien kontextualisiert, ähnliche Dynamiken zeichneten sich jedoch wenig später auch außerhalb Argentiniens ab, wie die vom griechischen Finanzminister Yanis Varoufakis (Januar bis Juli 2015) im Juni 2015 angewiesenen Maßnahmen zur Kapitalverkehrskontrolle.[3] Ähnlich wie in Argentinien protestierte die griechische Bevölkerung ebenso massiv gegen diese staatlichen Kontrollen.

Ausgehend von meinem Vorschlag einer konzeptuellen Zusammenfassung ähnlicher figural wahrgenommener und negativ konnotierter Erfahrungen ist herausgearbeitet worden, dass in allen analysierten Krisenerzählungen repetitiv erzählt wird. Thematisch bezieht sich das vorrangig auf die Angst vor finanziellem und sozialem Abstieg durch Arbeitslosigkeit, aber auch auf das wiederholte Erzählen von Terror- und Gewalterfahrung. Augenfällig ist, dass die subjektiv empfundene Traurigkeit, Verzweiflung und Perspektivlosigkeit der Figuren durchaus kollektive Dimensionen implizieren, was sich auf Ebene der Rezeption der literarischen Erzähltexte als gesteigerte Relevanz dieser wiederholt negativ belegten thematischen Formen auswirkt. Das trägt zu der eingangs beschriebenen bedrückenden bis quälenden Atmosphäre bei. Eine ähnliche Wirkung entfaltet auch das zeitdehnende Erzählen, das sich ebenfalls in allen untersuchten Krisenaneignungen nachweisen lässt. Bezüglich des Einsatzes zeitdehnenden Erzählens ist *Abril rojo* (2006) als Sonderfall zu klassifizieren, da diese narrative Strategie

3 Die Bundeszentrale für politische Bildung fasst die Entwicklungen in Griechenland als Dossier zu den deutsch-griechischen Beziehungen ausführlich zusammen. Besonders empfehlenswert ist der Artikel »Die Griechenlandkrise als Weltwirtschaftskrise« (Skarpelis-Sperk, 2014).

auf struktureller Ebene vorrangig durch die unterbrechende Wirkung des autodiegetischen Erzählstrangs auf den Haupthandlungsstrang entsteht, während sie innerhalb der Erzählstränge nur als Unterbrechung der Ermittlung durch Naturbeschreibungen nachweisbar ist.

In allen untersuchten Krisenaneignungen steigert sich die Erzählgeschwindigkeit proportional zu einem gesteigerten Grad an Ereignishaftigkeit und dem direkten Erleben von Auswirkungen unterschiedlicher Krisen. So kann nachgewiesen werden, dass sich das Merkmal der Ereignishaftigkeit als geeignetes Kriterium für die literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung einer Krisentypologie erweist. Eine besondere Relevanz geht in allen untersuchten Romanen von der figuralen Zeitwahrnehmung aus, sodass die historische Zeit zu Gunsten der von den Figuren erlebten Wahrnehmung dieser Zeit in den Hintergrund tritt. Das zeigt sich in der Fokussierung biographischer Entwicklungen und der Schilderung der subjektiven Erfahrungen kollektiver Phänomene, die anhand punktuell-zeitlicher Konkretisierungen häufig auch außerliterarisch zu verorten sind. So werden über Jahrzehnte angebahnte diachrone Entwicklungen, von denen sich die Figuren häufig durch Leugnung der eigenen Betroffenheit zu distanzieren versuchen, plötzlich unmittelbar spürbar.

Die zeitliche Perspektive auf die traumatischen Erfahrungen der Krise erfüllt in den einzelnen Romanen durchaus unterschiedliche Funktionen, so fungiert in *Patria* (2016) der zeitliche Abstand zu Txatos Tod, der mit einer emotionalen Distanz einhergeht, als Anlass zur Reflexion seitens der Angehörigen von Opfer und Täter. Beschriebene reflexive Wirkungspotentiale können in *En la orilla* (2013) wegen der fehlenden zeitlichen Distanz zu Estebans Suizid und der autodiegetischen Vermittlung seiner Erlebnisse nicht erfolgen. In *Las viudas de los jueves* (2005) wird das reflexive Potential auf den impliziten Leser übertragen, nachdem ausführlich die Entwicklungen dargelegt worden sind, die Tano Scaglia und seine Freunde zum Suizid als einzigen Ausweg aus ihrer perspektivlosen wirtschaftlichen Lage motivieren, worauf das offene Ende der Erzählung hinweist. Darüber hinaus fällt thematisch auf, dass sich in allen untersuchten Krisenaneignungen Formen von Handlungszirkularität nachweisen lassen, die sich in Form negativer Erfahrungen und Perspektivlosigkeit ausprägen.

Aus den unterschiedlichen charakteristischen Zeitbehandlungsverfahren der literarischen Krisenaneignungen ergibt sich seitens des impliziten Lesers der Eindruck, dass das 21. Jahrhundert atmosphärisch negativ aufgeladen beschrieben wird, was neben den subjektiven Schicksalen einzelner Protagonisten immer auch eine kollektive Dimension impliziert, die sich beispielsweise durch wirtschaftliche Krisen, aber auch durch eine prägende globale Bedrohungslage durch Terrorismus manifestiert. Aus literarischen Krisenaneignungen, die ab der Jahrtausendwende publiziert worden sind, lässt sich häufig eine prognostische Einschätzung der repräsentierten Gesellschaften ableiten, die aus der in Analepsen erzählten histo-

rischen Entwicklung resultiert. Die Zukunftsprognosen fallen dabei in Bezug auf die sozialen Entwicklungen von Krisen betroffener Gesellschaften tendenziell negativ aus, denn ausschließlich in *Patria* (2016) scheint sich eine Aussöhnung mit der Vergangenheit abzuzeichnen, die jedoch in ihrer Authentizität zweifelhaft erscheint. Für die Figuren wirkt sich die Krise als Zeitenwende aus, die deutlich macht, dass für die negativ erlebte Gegenwart keine Handlungsorientierungen aus der Vergangenheit abgeleitet werden können. Aus der Untersuchung der räumlichen Strukturen in *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) ergeben sich Übereinstimmungen, die produktiv für die literaturwissenschaftliche Krisentypologie genutzt werden können. In allen untersuchten literarischen Erzähltexten kommen außerliterarische Verweise auf den Georaum zum Tragen, die unterschiedlich explizit ausgeprägt sind. So erfolgt diese räumliche Referenz in *Patria* (2016) als regionale Ausprägung kontextbezogen auf die bewaffneten Unabhängigkeitsbestrebungen seitens der ETA. In *En la orilla* (2013) und *Las viudas de los jueves* (2005) zielt die räumliche Verortung auf wirtschaftspolitische Dynamiken in Spanien und Argentinien ab. Ähnlich wie in *La hora azul* (Alonso Cueta, 2005) resultiert in *Abril rojo* (2006) aus der Lokalisierung der Handlung in der peruanischen Andenprovinz Ayacucho, ein Verweis auf das Epizentrum des Terrors von Sendero Luminoso. Bei den Verweisen auf den außerliterarischen Georaum steht nicht die Referenzialisierbarkeit im Fokus, jedoch wird so ein räumlicher Kontext geschaffen, der auch zeigt, dass der jeweilige Handlungsraum zum kollektiven Erfahrungsraum wird.

Ein zweites übereinstimmendes Ergebnis des Abgleichs bezieht sich auf die Art der Modellierung der spezifischen Handlungsräume, die in allen untersuchten Romanen realistisch erfolgt. Insgesamt ist keine der Handlungen in einem urbanen Zentrum verortet, sondern immer in einem mikrokosmisch beschriebenen Umfeld. In diesem Zusammenhang muss einschränkend darauf hingewiesen werden, dass die mikrokosmische Modellierung der Handlungsorte eine Lokalisierung der Ereignisse in einem urbanen Zentrum nicht ausschließt. So leben die Figuren in *Los besos en el pan* (Almudena Grandes, 2015) in einem Viertel von Madrid und der Protagonist von *Yo, precario* (Javier López Menacho, 2013) arbeitet zeitweise in einem großen Einkaufszentrum, was auf ein städtisches Milieu hinweist. Dennoch weisen alle Handlungsorte auf übereinstimmende Kriterien der Modellierung hin. Diese Beobachtung führt zu einer weiteren strukturellen Ähnlichkeit in allen untersuchten Romanen. Ich schlage daher vor, alle Handlungsräume als geschlossen zu konzeptualisieren und spezifiziere dazu unterschiedliche Ausprägungen dieser Begrenzung. Neben der geographischen Dimension von Geschlossenheit, beispielsweise innerhalb einer Region oder gar einer *gated community*, impliziert die geographische Begrenzung des Handlungsraumes immer auch eine soziale Komponente, die sich vorrangig über die gemeinsame Identifikation einer sozialen Bezugsgruppe mit dem Georaum konstituiert. Dabei nimmt der Raum selbst eine Ak-

tantenrolle ein und scheint die Handlungsfähigkeit der Figuren einzuschränken. In *La habitación oscura* (Isaac Rosa, 2013) wandelt sich ein abgedunkelter Kellerraum für eine Gruppe Jugendlicher vom Treffpunkt und Erfahrungsraum erster sexueller Erfahrungen zum Schutz- und Fluchtraum, in den sie sich vor den existenzbedrohenden Folgen der spanischen Wirtschaftskrise zurückziehen. Eine ähnliche räumlich-intendierte Abschottung erfolgt in *Tiempo de encierro* (Doménico Chiappe, 2013) als sich die schwangere Ingrid der Zwangsräumung ihrer Wohnung widersetzt und sich stattdessen in ihr verbarrikadiert. In *Patria* (2016) kehrt Bittori als Opfer von Repressionen und Terror in ihr Dorf zurück, in dem sie wiederkehrend mit dem traumatischen Mord ihres Mannes konfrontiert wird, statt außerhalb ein neues Leben zu beginnen.

Die in sich geschlossenen Handlungsorte zeigen auch die Grenzen der staatlichen Handlungsfähigkeit auf, die einerseits aus der geographischen Abgeschiedenheit resultiert, andererseits aus einem in weiten Teilen der Bevölkerung tief verankerten Misstrauen gegenüber staatlicher Autorität. Diese empfundene staatliche Handlungsunfähigkeit veranlasst die Bewohner*innen der *community* von Altos de la Cascada in *Las viudas de los jueves* (2005), private Sicherheitsfirmen und eigene judikative Organe in Form von Disziplinarausschüssen einzusetzen. Noch gravierender ausgeprägt zeigt sich die Durchsetzung eines eigenen Rechtssystems in dem spanisch-mexikanischen Film *La zona* (Rodrigo Plá, 2007), der ebenfalls in einer *gated community* spielt. In *La zona* (2007) erlangen jugendliche Kriminelle Zugang zu einer *gated community* und töten eine Bewohnerin, was die übrigen Mitglieder der elitären Gemeinschaft als Selbstjustiz sühnen wollen.

Die Unterscheidung verschiedener geschlossen modellierter Teilräume verweist auf Lotmans (1972) Grenzüberschreitungstheorie, bei der er von Oppositionen auf topologischer, topographischer und semantischer Ebene ausgeht. Besonders eindrücklich werden diese Oppositionen auch in *La habitación oscura* (Isaac Rosa, 2013); topographisch durch die räumliche Lage des abgedunkelten Zimmers zum Rest des Hauses, die topologisch dessen Abgrenzung markiert, was das Zimmer auf semantischer Ebene durch die Konnotation des Raumes als Rückzugs- und Schutzraum vom Krisenraum der Außenwelt abgrenzt.

Im Hinblick auf die Darstellungsmodi der räumlichen Strukturen in den untersuchten Krisenaneignungen fällt auf, dass ihre Beschaffenheit häufig von autodiegetischen Erzählinstanzen beschrieben wird. Unter Berücksichtigung der Geschlossenheit der Handlungsräume wird beim impliziten Leser der Eindruck eines polaren Spannungsverhältnisses zwischen einem Innen- und einem Außenraum evoziert. Auffällig oft wird dabei das Mittel des Kontrastes eingesetzt, um Handlungsorte von Krisenaneignungen zu beschreiben oder sie von projizierten Räumen abzugrenzen, wobei sich die Kontrastierung auf unterschiedliche Ebenen bezieht. Neben der Unterscheidung von Innen und Außen kommen auch die differenzierten Zuschreibungen der Räume als sicher oder unsicher, Heimat oder Fremde und die

Funktion der Handlungsräume im Spannungsfeld von Stagnation und Aufschwung zum Tragen. Auch hinsichtlich der natürlichen Umwelt erfolgt die Repräsentation kontrastiv, als Opposition zwischen natürlich und künstlich und anhand der skalierbaren hierarchischen Ausprägungen als menschlich kontrolliert oder entfesselt.

Überdies geht in allen untersuchten Krisenaneignungen von der figuralen Raumwahrnehmung große Relevanz aus, die sich vornehmlich als emotionale Verbundenheit der Figuren zum Georaum konkretisiert. Dabei wirkt sich die Krise als Auslöser einer erzwungenen Distanz der Figuren zu ihrer räumlichen Heimat aus, die auch in *Cabezas cortadas* (Pablo Gutiérrez, 2018) anhand von Marías Auswanderung von Spanien nach England beschrieben wird. Die von den Folgen der Wirtschaftskrise in Spanien ausgelöste Prekarisierung wirkt sich auf junge Menschen als Verlust jeglicher Zukunftsperspektiven aus, sodass sie – erzwungenermaßen – ihre Heimat verlassen. In Bezug auf die emotionale Beziehung der Figuren zu ihrem Heimatraum stellt der Roman *Las viudas de los jueves* (2005) eine Ausnahme dar, da kaum biographische Informationen der Figuren über die Zeit vor ihrem Einzug in Altos de la Cascada vermittelt werden. Trotzdem definieren und identifizieren sich die Bewohner*innen derart ausgeprägt mit dem *country*, dass auch hier die emotionale Zugehörigkeit zum Georaum zu erkennen ist. In *Las viudas de los jueves* (2005), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) vermitteln die Figuren ihre Umwelt aus einer statischen Position heraus, da sie diese als Bewohner*innen und daher perspektivisch aus der Innensicht beschreiben, ähnlich erfolgt die Beschreibung auch in *Tiempo de encierro* (Doménico Chiappe, 2013) und *Yo, precario* (Javier López Menacho, 2013). Im Gegensatz dazu ist der stellvertretende Bezirksstaatsanwalt Chacaltana in *Abril rojo* (2006) zwar gebürtiger Ayacuchaner, er kehrt jedoch erst nach Jahren in Lima in die Andenregion zurück. Daher nimmt er Ayacucho einerseits statisch, die Peripherie um Yawarmayo jedoch tendenziell dynamisch wahr, da er seine Umwelt in ausgedehnten Busfahrten erlebt. In den untersuchten Romanen ist die Wahrnehmung des Georaums ständigem Wandel ausgesetzt. Dieser Wandel manifestiert sich eindrücklich, je stärker emotional der jeweilige Handlungsraum aufgeladen ist. So wird in *Patria* (2016) das baskische Dorf zum Raum der politisch-ideologischen Radikalisierung und gesellschaftlicher Spaltungsmechanismen, was das Dorf für die Familie des Unternehmers Txato zum Bedrohungsraum macht. Erst nach Verkündung des Waffenstillstandes seitens der ETA 2011 wird das Dorf zum Begegnungsraum der Familien von Opfer und Täter. Vergleichbare diachron wandelbare Tendenzen, wie die Täter-Opfer-Kategorisierung, lassen sich in unterschiedlicher Ausprägung in allen untersuchten Krisenaneignungen nachweisen. Dabei werden die Georäume zum Austragungsort von Aushandlungen der Deutungsmacht über bestimmte sozio-geographische Räume und zeugen so von multidimensional verorteten Dualismen. Aus der Synopse der Teilaspekte geht hervor, dass alle literarisch repräsentierten Handlungsräume zugleich die folgenreichen und negativen Aus-

wirkungen unterschiedlich ausgelöster Krisen in verschiedenen Ausprägungen räumlich manifestieren. Ausgehend von dieser Annahme schlage ich vor, derartige Handlungsräume als Krisenräume zu definieren, die sich vorrangig über ihre Begrenzung charakterisieren. Dabei fällt auf, dass diese Krisenräume realistisch modelliert sind, was vielfältige Anschluss- und Übertragungsmöglichkeiten über den jeweiligen Georaum hinaus möglich macht. In keinem der untersuchten Romane erfolgt eine Flucht vor der negativ erlebten Wirklichkeit in fantastische Räume. Bei der Analyse und Interpretation der Figuren in *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) haben sich strukturelle Übereinstimmungen ergeben, die auf die Relevanz der Figuren für die literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung einer Krisentypologie hinweisen. Überdies kann die Funktion von Figuren als Anschlussstelle für räumliche und temporale Interpretationen aufgezeigt werden. Ich schlage vor, die Figuren in literarischen Krisenaneignungen als Leidtragende[4] zu konzeptualisieren, die alle von Verlusten betroffen sind oder einen bevorstehenden Verlust abzuwenden versuchen. In den untersuchten Krisenaneignungen wirkt sich dieser Verlust auf physischer, ökonomischer, sozialer und räumlicher Ebene aus, die stetig in wechselseitiger Bezugnahme stehen. Der physische Verlust eines nahen Angehörigen wirkt sich traumatisierend auf die Figuren aus und die als Bedrohung erlebte Verknappung ökonomischer Mittel geht immer auch einher mit einem veränderten sozialen Status der Figuren. Die Reaktionen der Figuren auf ihre Verlusterfahrungen weisen auf die Verzweiflung und die Überzeugung hin, die krisenhaft erlebte Gegenwart nicht mehr aktiv gestalten zu können. In *La trabajadora* (Elvira Navarro, 2014) werden Arbeitslosigkeit und Zukunftsangst überdies mit psychischen Erkrankungen verknüpft.

Grundsätzlich kann eine Interpretation der Figuren in literarischen Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende als durchweg statisch nur bedingt erfolgen, dennoch entfaltet ihre Fixierung auf die Handlungsräume eine begrenzende und hemmende Wirkung. Dazu trägt auch die stark ausgeprägte emotionale und identitätsstiftende Verbindung der Figuren zu ihrer Heimat bei, die für den impliziten Leser den Eindruck eines Kaleidoskops von Verlierertypen erzeugt, die in ihren Krisenräumen verharren. In den untersuchten Romanen sind aus den figuralen Reaktionen auf die Krisenauswirkungen weder Formen des Widerstands noch der Solidarisierung untereinander nachweisbar. Stattdessen scheinen sich die Figuren passiv in ihr Schicksal zu fügen. Dennoch sind unterschiedliche Formen der

4 Um mich von einer dichotomen Verwendung des Opferbegriffs zu distanzieren, die immer auch den Terminus *Täter* impliziert, und um den unterschiedlichen figuralen Ausprägungen in der literarischen Praxis Rechnung zu tragen, nutze ich im Folgenden den weniger binär verorteten Begriff *Leidtragende*.

Gegenwehr in anderen Krisenaneignungen zu erkennen, beispielsweise in *Democracia* (Pablo Gutiérrez, 2012), wenn der plötzlich arbeitslos gewordene Marco Verse auf Häuserwände schreibt und so anderen Mut zu machen versucht. Auch die schwangere Ingrid in *Tiempo de encierro* (Doménico Chiappe, 2013) rebelliert gegen die Zwangsräumung ihrer Wohnung und in *Los besos en el pan* (Almudena Grandes, 2015) schließen sich die Bewohner*innen eines Stadtviertels zusammen und solidarisieren sich. So unterstützen sie sich zwar in Anbetracht der direkt existenzbedrohenden Auswirkungen der Krise, dennoch können sie die strukturellen Folgen nicht abwenden. Die Formen der Solidarität und des Aufbegehrens sind immer auf einzelne Figuren und ihr direktes Umfeld begrenzt, aus denen sich in den Krisenerzählungen keine gesellschaftlichen Protestbewegungen entwickeln, wie sie sich außerliterarisch in Spanien als Widerstand gegen die Sparpolitik formierten.

In allen ausgewählten Krisenaneignungen weisen die Figuren und ihre unterschiedlich ausgeprägten repräsentativen Modellierungen auf außerliterarische Akteure hin, was Eder (2008) bei seiner Konzeptualisierung von filmischen Figuren als symptomatische Dimension bezeichnet. Die Erfahrungen und Erlebnisse der Figuren sind hochgradig subjektiv, implizieren aber durch ihre Ähnlichkeit kollektive Dimensionen. Es fällt auf, dass die Protagonisten, zu deren Gedankenwelt der implizite Leser durch interne Fokalisierungen Zugang erhält, sich bezüglich unterschiedlicher thematischer Aspekte und ihres Verhaltens von ihrer sozialen Bezugsgruppe unterscheiden. Das ambivalente Handeln der Figuren scheint sich als herausfordernder Appell zur Positionierung auf den impliziten Leser auszuwirken. Dabei müssen die Deutungsschemata und Interpretationen des impliziten Lesers ständig aktualisiert und hinterfragt werden. Das Scheitern der Figuren ist durch verschiedene Faktoren determiniert. Dabei erzeugen die aus unterschiedlichen Kausalursachen resultierenden Krisen auf die Figuren einen Handlungsdruck, dessen Potential zur Veränderung und Reflexion sie jedoch nicht ausschöpfen können. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass sich der Umgang der Protagonistin Bittori in *Patria* (2016) mit den Auswirkungen der terrorismusbedingten Krise von dem anderer Figuren unterscheidet, da sie durch die Rückkehr in ihr Heimatdorf und die Annäherung an die Familie des Mörders ihres Mannes die erlebte Krise durch kritische Reflexion in Handlungsfähigkeit umwandelt, die sie aktiv nutzt. Einschränkend muss allerdings auch erwähnt werden, dass diese Reflexion erst nach einem langen zeitlichen und überdies auch räumlichen Abstand, was immer auch eine emotionale Distanz impliziert, möglich wird. Die überwiegende Unfähigkeit der Figuren, ihre krisenhaft erlebten Erfahrungen als Anstoß für eine Umwandlung in produktive Aktivität zu nutzen zeigt, dass die Krise in der literarischen Praxis nicht als offener Wendepunkt, sondern ausschließlich negativ erzählt wird. So kann aufgezeigt werden, dass das Erleben einer Krise für die Mehrzahl der Figuren mit Resignation angesichts fehlender Zukunftsperspektiven einhergeht. Die narrative Struktur literarischer Krisenaneig-

nungen ab der Jahrtausendwende ist geprägt von unterschiedlichen Formen multiperspektivischen Erzählens. Deshalb schlage ich vor, Multiperspektivismus als charakteristische Erzählstrategie in die literaturwissenschaftliche Krisentypologie aufzunehmen. Dazu unterscheide ich zunächst drei Dimensionen von Multiperspektivismus, die sich auf die Inhaltsebene, die Vermittlungsmodi und ihre Wirkungspotentiale beziehen. Voraussetzung von Multiperspektivismus ist die Differenzierung verschiedener Sichtweisen oder normativer Wertesysteme zu einem Ereignis, möglich ist auch eine Kombination beider Faktoren. Diese Perspektiven lassen sich anhand vielfältiger Parameter spezifizieren, unter anderem anhand des räumlichen Standpunkts, von dem aus die Ereignisse erlebt werden, oder bezogen auf die zeitliche Beziehung vom Erleben der Krise und ihren sprachlichen Darstellungen. Überdies kommen der skalierbare Grad der Betroffenheit der Figuren von Krisenauswirkungen und auch die vertretenen normativen Einstellungen und politischen Überzeugungen zum Tragen, die die Interpretation der erlebten Ereignisse beeinflussen. Die inhaltliche Bestimmung der einzelnen Perspektiven zielt nicht auf die Differenzierung der Wahrnehmungsperspektiven anhand inhaltlicher Gegensätze oder Dissonanzen ab. Stattdessen kann multiperspektivisches Erzählen über Krisen auch in Form subjektiver Erfahrungen zum Tragen kommen, wobei die einzelnen Wahrnehmungen immer, wenn auch in minimaler Ausprägung, voneinander abweichen. Konkret treten solche Abweichungen auf, wenn mehrere Figuren von ihren individuellen Erfahrungen oder mindestens zwei Erzähler aus der Perspektive (variabler) interner Fokalisierungen berichten. In Bezug auf die inhaltlich dominierenden Aspekte wird relevant, dass die meisten Figuren, aus deren Perspektive erzählt wird, von Krisen und ihren negativen Auswirkungen direkt und unmittelbar betroffen sind. Die so zum Ausdruck gebrachten subjektiven Perspektiven auf die jeweilige Krise und ihre direkten Folgen stehen in vielseitigen Beziehungen zueinander und erzeugen als Ergebnis der Selektion und Kombination von Teilperspektiven den Eindruck eines gesellschaftlichen Panoramas. Mecke (2017) erkennt in »La crisis está siendo un éxito… estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética« die Relevanz der subjektiven Wahrnehmungen der Betroffenen für die ethischen Wirkungspotentiale literarischer Krisenaneignungen.

> »Por un lado, la limitación de la perspectiva a la visión de un personaje, sea esta individual o colectiva, defiende el derecho a la subjetividad, a la visión particular y limitada de los hechos objetivos; por el otro, el hecho de que la focalización y la voz narrativa son siempre las de las víctimas significa también una toma de posición ética, ya que se defiende al mismo tiempo de la visión de los que, al fin y al cabo, pagan la cuenta personal de la crisis económica del país.« (Mecke 2017: 212)

Zum einen betont Mecke die überaus relevante Stellung der subjektiven Schilderungen der direkten Folgeerscheinungen unterschiedlicher Krisen, die den gesellschaftlichen und ökonomischen Verlierer*innen der Krisen zugeordnet werden, zum anderen erkennt er die Bedeutung der Multiplikation der Fokalisierungen und der narrativen Stimmen bei der Gegenüberstellung verschiedener normativer Wertesysteme. »Así que el poliperspectivismo no contradice en nada la estética subjetivista, sino que la multiplica, ya que estamos confrontados no con uno solo, sino con varios sistemas de valores.« (Mecke 2017: 213)

Bei ihrer Konzeptualisierung von multiperspektivischem Erzählen unterscheiden Vera und Ansgar Nünning (2000) die Struktur multipler Perspektiven in bi- und polyperspektivischer Ausprägung. Diese Differenzierung zielt ausschließlich auf die Bestimmung der Anzahl unterschiedlicher Wahrnehmungsperspektiven ab. Deshalb schlage ich vor, diese Ausprägungen hinsichtlich der thematischen Ausgestaltung der Sichtweisen zu spezifizieren, um die Bestimmung der Perspektivenstruktur für die literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung einer Krisentypologie nutzbar zu machen. Dazu nutze ich die Kriterien der inhaltlichen Konvergenz und Divergenz. Entsprechend ergeben sich vier Kombinationsmöglichkeiten: biperspektivisch-konvergent, polyperspektivisch-konvergent, biperspektivisch-divergent und polyperspektivisch-divergent. Da sich die Erfahrungen der Betroffenen typischerweise in Form vergleichbarer Furcht vor wirtschaftlichem und sozialem Abstieg, der Bedrohung vor terroristischer Gewalt und genereller Zukunftsangst auswirken, gehe ich davon aus, dass die polyperspektivisch-konvergente Form als besonders charakteristisches Merkmal in Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende dominiert. Dabei modelliere ich diese Form multiperspektivischen Erzählens als signifikant und dennoch fakultativ, da sie stark von der Komplexität der narrativen Struktur der jeweiligen Krisenaneignung abhängt, so sind beispielsweise in *Yo, precario* (Javier López Menacho, 2013) derartig komplexe Vermittlungsmodi nicht nachweisbar.

Hinsichtlich der Beziehung der multiplen Einzelperspektiven ist besonders auffällig, dass diese nicht von einer übergeordneten Erzählinstanz hierarchisiert oder gar bewertet werden, sodass sich eine offene Perspektivenstruktur ergibt, bei der die Sichtweisen strukturell häufig in alternierenden Erzählsträngen angeordnet sind. So entsteht auf narrativer Ebene der Eindruck eines kaleidoskopartigen Gefüges unterschiedlicher Erzählerstimmen, die ihre subjektiven Erfahrungen von Leid, Elend und Zukunftsangst ergänzen und bekräftigen. Bezogen auf bestimmte gesellschaftliche, ökonomische und kulturelle Gruppen wirkt sich die inhaltliche Kongruenz der zunächst hochgradig subjektiven Teilperspektiven auf den impliziten Leser als Eindruck einer gewissen Repräsentativität aus. Folglich ist Kontroversität kein inhaltlich hinreichendes Merkmal von Multiperspektivismus in literarischen Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende. Dennoch ist die dominierende Kongruenz der Erfahrungen nicht zwingend mit ihrer Homogeni-

tät gleichzusetzen, vielmehr ergeben sich typische thematische Schnittmengen. Diese Beobachtung leitet zu der Frage über, wessen Perspektive literarisch repräsentiert wird. Literarische Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende beziehen sich deutlich auf außerliterarisch verortete Krisen und ihre gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen und Folgeerscheinungen. Da tendenziell die Verlierer der Krise ihre Erlebnisse und Wahrnehmungen zum Ausdruck bringen, kann geschlussfolgert werden, dass in der literarischen Praxis Artikulationsmöglichkeiten nicht anhand außerliterarisch dominierender Hierarchien vergeben werden, sondern diejenigen zu Wort kommen, die außerliterarisch selten über vergleichbare Artikulationsmöglichkeiten verfügen, was auf die Stellung des Krisenautors als *poeta vates* verweist. Statt einer ausgewogenen und umfassenden Schilderung aller Krisenerfahrungen, zielt die Selektion der Stimmen der »Abgehängten« und existenzbedrohend Leidtragenden auf die Darstellung der gravierend negativen Folgen von Krisen auf Individuen und Gesellschaften ab.

Die Vermittlung der unterschiedlichen Sichtweisen erfolgt häufig als Kombination intra-homodiegetischer und extra-heterodiegetischer Erzählinstanzen. Dabei fällt auf, dass multiperspektivisches Erzählen in Krisenaneignungen häufig mit Mehrstimmigkeit einhergeht, die sich sowohl auf Figurenebene, beispielsweise als kollektive Figurenstimme, als auch auf Ebene der Erzählinstanzen auswirken kann. Die Mehrstimmigkeit auf Figurenebene entfaltet eine authentische Wirkung durch die Wiedergabe der Figurenrede in den *discursos directos*. Darüber hinaus scheinen variable interne Fokalisierungen besonders charakteristisch zu sein, in denen das subjektive Erleben einzelner Figuren miteinander kombiniert und von heterodiegetischen Erzählern ergänzt wird, was auf die Beziehung des Erzählers zu den Figurenperspektiven hinweist. Die Analyse und Interpretation der exemplarisch ausgewählten literarischen Krisenaneignungen ergibt, dass verschiedene Figurenschilderungen und homodiegetische Erzählerstimmen die heterodiegetische Erzählinstanz dominieren und sie zu überlagern scheinen. So ergibt sich der Eindruck, die heterodiegetische Erzählinstanz verberge sich und ihre eigenen Positionen hinter den Sichtweisen und Haltungen der Figuren, die auf intradiegetischer Ebene ihre Erfahrungen schildern. Das Fehlen einer direkten Bewertung der figuralen Perspektiven interpretiere ich als Ansatz der Mehrdeutigkeit, die nicht seitens eines Erzählers oder durch ein deutlich hervorgebrachtes moralisches Werturteil aufgelöst oder gerahmt wird.

Die Wirkungspotentiale von multiperspektivischem Erzählen in Krisenaneignungen sind vielfältig. Zunächst erzeugt die numerische Vielzahl der unterschiedlichen Perspektiven den Eindruck einer weiten Panoramasicht, was auf die komplexe und existenzbedrohende Kollektivität der Auswirkungen von Krisen verweist. Die inhaltliche Kongruenz der negativen Wahrnehmungen erzeugt eine stetige Steigerung der ohnehin bedrückenden Stimmung. Aus der Synopse der untersuchten literarischen Krisenaneignungen geht hervor, dass Multiperspektivismus

als fakultative narrative Strategie nicht als Effekt der Dissonanz, sondern als negative Verstärkung auftritt. So wird die Omnipräsenz und Unmittelbarkeit von Krisen betont, die sich negativ auf die betroffenen Individuen auswirken und so immer als Ausblick auf die gesamtgesellschaftlichen Krisenauswirkungen zu verstehen sind. Durch die Abwesenheit einer moralischen Instanz und die Vielfältigkeit der Erfahrungen, die in komplexen Erzählsituationen vermittelt werden, nimmt der implizite Leser eine zentrale Position ein, denn er wird in die Rolle einer Wertungsinstanz versetzt, die den Umgang der Figuren mit den Krisenauswirkungen beurteilen muss. Dabei werden Fragen nach dem zugrunde liegenden Menschenbild ebenso aufgeworfen wie Diskurse über die politische Ausrichtung von Gesellschaften und die Verteilung ökonomischer Ressourcen und Möglichkeiten. Die Repräsentativität der Krisenerfahrungen kann demnach immer auch als fiktional-deutender Diskurs außerliterarischer Wirklichkeiten verstanden werden, was besonders durch die Verweise zu außerliterarisch referenzialisierbaren Krisen evident wird. Multiperspektivismus veranschaulicht als narrative Strategie immer auch die Komplexität von Krisen, die nicht durch monokausale Ursachenforschung aufgelöst werden kann, sondern sich multidimensional auswirken.

Um abschließend nachzuweisen, dass die von mir vorgeschlagene Genremodellierung der literarischen Krisenaneignung ab der Jahrtausendwende auch für die literarische Aneignung weiterer Erscheinungsformen von Krisen anschlussfähig ist, werden im Folgenden die konzeptualisierten obligatorischen und fakultativen Merkmale literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende am Beispiel des Romans *Über Menschen* (Juli Zeh, 2021) überprüft, um sie anschließend hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit beurteilen und gegebenenfalls modifizieren zu können. Dazu müssen die Corona-Pandemie und ihre globalen Folgen zunächst als Krise eingeordnet werden, um aufzeigen zu können, dass ihre literarische Aneignung eine weitere mögliche Erscheinungsform von Krisen darstellt. Im konzeptuellen Sinne handelt es sich bei der Corona-Pandemie nicht um eine Krise, worauf Mecke (2020) hinweist. »De hecho, las pandemias no son generalmente provocadas por seres humanos, sino que suelen ser catástrofes« (Mecke 2020: 29). Während jedoch der Ausbruch der Pandemie eindeutig den Charakteristika einer Katastrophe entspricht, weisen die kollektiven Folgeerscheinungen, die sich global als Ruptur aller gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Strukturen auswirken, deutlich die konzeptuellen Merkmale einer Krise auf. Besonders eindrücklich wird die Einordnung der pandemischen Situation als Krise durch ihre mediale Inszenierung und die sich stetig verändernde Lage, die bisweilen kaum mehr zu überblicken oder gar zu beherrschen scheint. Folglich lässt sich unter dem Terminus *Corona-Krise* eine Abfolge vielfacher krisenhaft erlebter Ereignisse subsumieren, denen die Weltbevölkerung ausgeliefert ist. Ausgehend von meinem Vorschlag, literarische Erzähltexte über die Corona-Pandemie als Krisenerzählungen einzuordnen, die mit den spezifischen thematischen Ausprägungen von Terrorismus und Wirtschafts-

krisen vergleichbar sind, erstaunt Meckes (2020) Beurteilung einer tendenziellen Untauglichkeit dieser spezifischen Erscheinungsform der Krise für die literarische Aneignung. »En la crisis del coronavirus no podemos ser activos, la única cosa que se puede hacer es protegerse, cuidarse, ser paciente, esperar […] cosas que no son exactamente actividades propicias para ser contadas.« (Mecke 2020: 30) Im Gegensatz zu Mecke (2020) gehe ich davon aus, dass gerade die paralysierende Wirkung der Corona-Pandemie eine hochgradig interessante und geeignete Anschlussstelle für die literarische Praxis bietet. Da mir bislang gegenstandsbezogen kein fiktionaler spanischsprachiger Roman bekannt ist, gehe ich überblicksartig auf den deutschsprachigen Roman *Über Menschen* (Juli Zeh, 2021) ein, den ich als Ausblick auf die zu erwartenden spanischsprachigen Publikationen einordne.

In *Über Menschen* (2021) werden die Folgen der Corona-Pandemie in Deutschland im Frühjahr 2020 anhand der Erlebnisse der Mittdreißigerin Dora beschrieben, die mit ihrem Lebensgefährten Robert und ihrer Hündin Jochen-der-Rochen in Berlin lebt. In der Zeit des ersten Lockdowns ab März 2020 kauft sich Dora überraschend ein Haus in dem Dorf Bracken, in das sie sich zurückzieht. Durch ihren Umzug in die Prignitz wird Dora mit Menschen konfrontiert, deren Welt- und Menschenbild ihr zunächst fremd sind. Wie in den umfassend analysierten und interpretierten spanischsprachigen Krisenaneignungen wird auch in *Über Menschen* (2021) der Tod als thematische Isotopie eingesetzt. Im Fokus steht der Suizid von Gote Proksch (vgl. *Über Menschen* 2021: 392), der bei Dora lange verdrängte Erinnerungen an den frühen Tod ihrer Mutter präsent werden lässt, über den sie weder mit ihrem Vater Jojo noch mit ihrem Bruder Axel spricht (vgl. *Über Menschen* 2021: 387). Dabei steht in *Über Menschen* (2021) der Suizid als unnatürlich ausgelöste Todesursache nicht in kausalem Zusammenhang mit der Corona-Krise, sondern ist am ehesten mit Gotes Diagnose eines bösartigen Hirntumors und daher als Folge einer individuell verorteten Krise zu erklären. Dennoch geht in *Über Menschen* (2021) von Tod und Todesgefahr eine nachhaltig normverändernde Wirkung aus, die sich vor allem in Bezug auf Doras Haltung zu ihrem Nachbarn Proksch zeigt, den sie bewusstlos in seinem Auto findet. Während sie sich zuvor von dem »Dorf-Nazi« (*Über Menschen* 2021: 45) distanziert und sich bisweilen gar vor ihm zu fürchten scheint, verändert sich durch den Fund plötzlich Doras Haltung. »Mit einem Mal spielt das keine Rolle mehr. Hier liegt ein Mensch, und Dora freut sich, dass er atmet.« (*Über Menschen* 2021: 256) Darüber hinaus wird auch auf außerliterarische Debatten über die lebensbedrohliche Gefahr durch das Coronavirus und die damit einhergehende Frage nach Notwendigkeit und Verhältnismäßigkeit der Schutzmaßnahmen verwiesen. So beschwichtigt der renommierte Hirnchirurg Jojo seine Tochter Dora nach Gotes Tod. »Er wäre sowieso bald gestorben«, sagt Jojo. Fast hätte Dora gelacht. Dieser Satz ist eine der Tretminen der Corona-Debatte.« (*Über Menschen* 2021: 392) Die zeitlichen Strukturen in *Über Menschen* (2021) sind deutlich weniger komplex als in *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria*

(2016), da bis auf wenige Unterbrechungen durch Analepsen chronologisch erzählt wird, was sich anhand punktueller Konkretisierungen und der Beschreibungen von Doras Einzug und Integration in Bracken rekonstruieren lässt. Die außerliterarischen Verweise beziehen sich vor allem auf gesellschaftlich relevante Diskurse und Ereignisse, wie den Mord an George Floyd im Mai 2020 und die sich anschließende *Black Lives Matter*-Bewegung und den Lockdown in Deutschland ab März 2020 (vgl. *Über Menschen* 2021: 338). In *Über Menschen* (2021) sind die Charakteristika bedrückenden bis quälenden Erzählens nachweisbar, so erzielen die detaillierten Beschreibungen des Dorfes und seiner Bewohner*innen eine zeitdehnende Wirkung. In Bezug auf die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Corona-Pandemie und des Lockdowns wird repetitiv erzählt. Besonders gewinnbringend lässt sich die Modellierung eines Krisenraums auf den Roman *Über Menschen* (2021) anwenden. Dazu müssen zunächst das Dorf Bracken in der Prignitz und das urbane Berlin als geschlossen angelegte Handlungsräume voneinander unterschieden werden, die jeweils mikrokosmisch modelliert sind. Die Kontrastierung dieser beiden geographischen Räume geht immer einher mit einer semantischen Unterscheidung »[von] ›Stadt‹ [als] die einzig denkbare Lebensform und ›Provinz‹ [als] ein anderes Wort für Koma oder Tod.« (*Über Menschen* 2021: 268) Während sich in Berlin alles ausschließlich um die Pandemie zu drehen scheint, wird Doras Haus in Bracken für sie zum Rückzugsort. Verstärkt wird dieser Eindruck von der geographischen Abgeschiedenheit des Dorfes, das nur peripher an den öffentlichen Nahverkehr angeschlossen ist. Ähnlich wie in *Patria* (2016) manifestieren sich in Bracken Spaltung und Begegnung unterschiedlichster Figuren räumlich, was auch als Verweis auf die gänzlich gegensätzlichen Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens in der Stadt und auf dem Land zu verstehen ist, die auch auf die Reaktionsmechanismen der Figuren angesichts der pandemischen Lage anspielt. Während die Aufforderung zum *Social Distancing* in den Städten zu Isolation führt, erzeugt sie im Dorf für Dora unbekannte Formen uneigennütziger Solidarisierung, die auch in *Los besos en el pan* (Almudena Grandes, 2015) beschrieben werden. Jedoch stellen diese Formen des Zusammenhalts keine tatsächliche Bewältigung der Krise dar, sondern mildern lediglich ihre Auswirkungen. Weil sich die Dorfbewohner*innen von den politischen Entscheidungsträger*innen im Stich gelassen fühlen und ihnen mit Misstrauen begegnen, organisieren sie sich untereinander selbst und übernehmen Verantwortung. Trotz unterschiedlich starker Ausprägung trifft auf die Bewohner*innen von Bracken die Beschreibung als Verlierertypen zu, die vom technischen Fortschritt und beruflichen Perspektiven abgeschnitten sind. Mein Vorschlag, die Modellierung der Figuren in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende als tendenziell statisch und repräsentativ zu konzeptualisieren, erweist sich auch in *Über Menschen* (2021) als anschlussfähig, wobei insbesondere auf das Spiel des impliziten Autors mit Stereotypen hingewiesen werden muss. So leben neben dem »Dorf-Nazi« Gote (vgl. *Über Menschen* 2021: 45), der mit seinen Freunden beim Grillen das verbotene

Horst-Wessel-Lied[5] anstimmt, auch das schwule Paar Tom und Steffen sowie die alleinerziehende Altenpflegerin Sadie in Bracken. Trotz sozio-ökonomischer und regionaler Unterschiede erkennt Dora die weitgehend einheitliche Wahrnehmung einer diffusen Angst als Motor menschlichen Handelns, die spezifisch aus krisenhaft erlebten Ereignissen zu resultieren scheint und in den meisten literarischen Krisenerzählungen nachweisbar ist.

> »Fest steht, dass alle Angst haben und dabei meinen, dass nur die eigene Angst die richtige sei. Die einen fürchten sich vor Überfremdung, die anderen vor der Klimakatastrophe. Die einen vor der Pandemie, die anderen vor der Gesundheitsdiktatur. Dora fürchtet, dass die Demokratie am Kampf der Ängste zerbricht.« (*Über Menschen* 2021: 295)

Diese Beobachtung verweist auf die strukturellen Wirkungsdimensionen von Krisen auf die betroffenen Gesellschaften, die anhand der Corona-Pandemie deutlich spürbar werden. So erzeugt die Pandemie, genauer die politischen Schutzmaßnahmen, eine Polarisierung des gesellschaftlich-politischen Diskurses, der sich als Spaltungsdynamik auswirkt. Nutzen und Wirksamkeit der Maßnahmen werden nicht mehr evidenzbasiert diskutiert und bewertet. Stattdessen entwickelt sich eine zunehmende Polarisierung des Sagbaren, bei der die Angst der Einen, häufig auch mit einer Tendenz zu einem eher autoritären Führungs- und Kommunikationsstil als unvereinbare Gegenposition zu den Forderungen nach einem sofortigen Ende jeglicher Maßnahmen inszeniert wird, die als massiver staatlicher Eingriff in die Freiheitsrechte des Einzelnen abgelehnt werden. So wird der Eindruck erzeugt, jede Kritik an der Verhältnismäßigkeit der Maßnahmen zum Gesundheitsschutz sei mit einer grundsätzlichen Leugnung der Gefahren durch das neuartige Corona-Virus, bisweilen gar mit einer Leugnung seiner Existenz, gleichzusetzen. Für Dora, die in Berlin erfolgreich in einer Werbeagentur tätig ist, bis sie durch coronabedingte Einsparungen ihren Arbeitsplatz verliert, verstärken die Pandemie und ihr Umzug in die Prignitz das schon zuvor empfundene Gefühl der Einsamkeit. »In Berlin fiel das nicht auf. Die Arbeit ließ wenig Zeit und Robert hatte genug Freunde für sie beide. Hier auf dem Land wird die Nicht-Existenz von Freunden zu einem dumpfen Grollen am Horizont.« (*Über Menschen* 2021: 16) Nach kurzweiligen Monaten der Unbeschwertheit im Frühsommer 2020, in denen sie sich mit ihrem Nachbarn Gote anfreundet und bisweilen gar mütterliche Gefühle zu seiner Tochter Franzi entwickelt, bleibt Dora nach Gotes Tod allein zurück und spürt, dass sie auch Franzi, die zu ihrer Mutter in die Stadt zieht, nie wiedersehen wird (vgl. *Über Menschen* 2021: 411). Diese zeitliche Verortung weist im Übrigen auf den Verlauf

5 Der Text des Horst-Wessel-Liedes geht auf den SA-Mann Horst Wessel zurück und galt als Kampflied der SA und Parteihymne der NSDAP. Wegen seines antisemitischen und menschenfeindlichen Textes ist das Lied in Deutschland verboten.

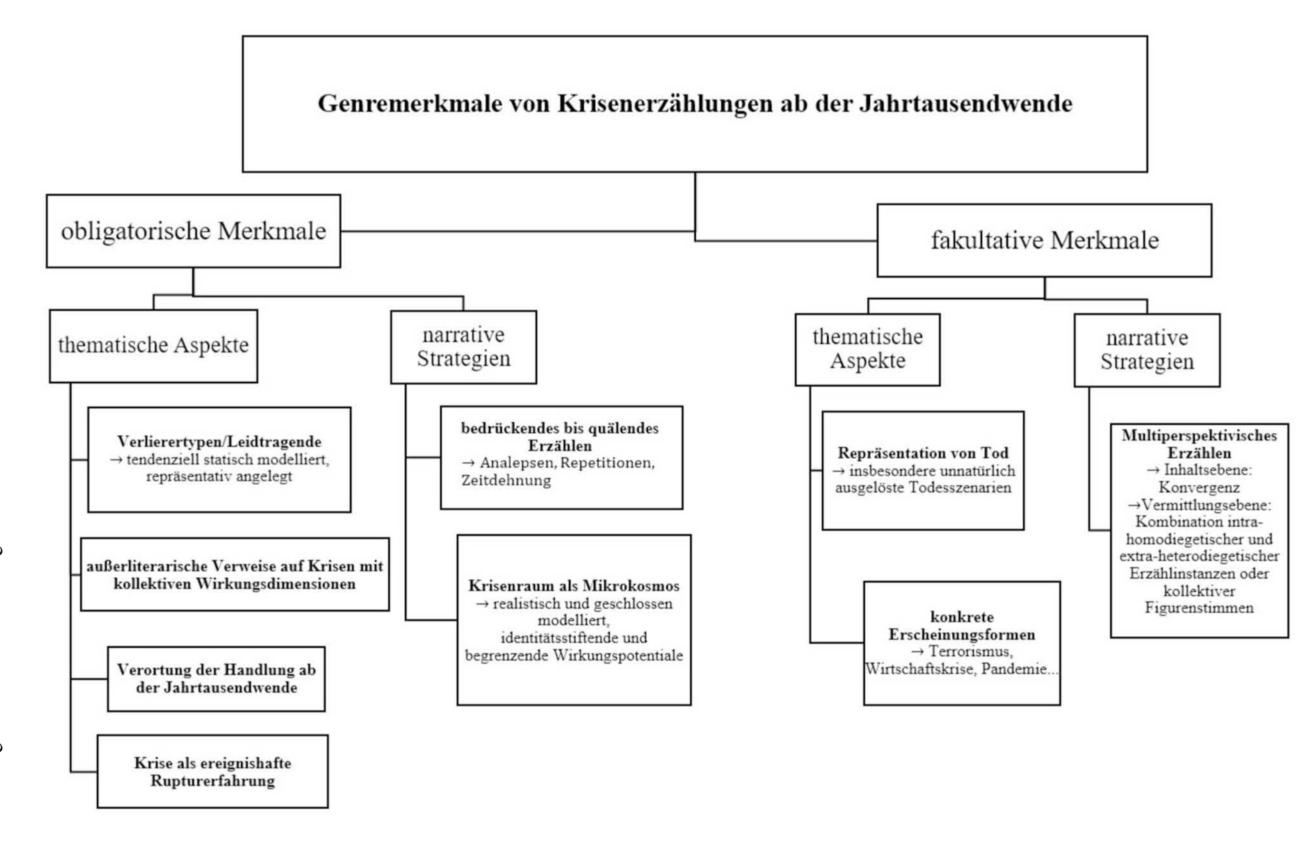
der pandemischen Entwicklung in Deutschland hin, die einen annähernd unbeschwerten Sommer fast ohne Schutzmaßnahmen zuließ, sich dann im Herbst 2020 jedoch immer weiter zuspitzte. Im Gegensatz zu den spanischsprachigen Krisenromanen meines Korpus sind in *Über Menschen* (2021) auf narrativer Vermittlungsebene keine Formen polyperspektivischen Erzählens nachweisbar, stattdessen dominiert eine extra-heterodiegetische Erzählinstanz mit interner Fokalisierung auf Dora, was mit einer eingeschränkten Komplexität auf narrativer Ebene zu erklären ist. Im Gegensatz dazu werden in Bezug auf die Bewertung der staatlichen Maßnahmen zum Infektionsschutz auf Inhaltsebene durchaus Formen polyperspektivischen Erzählens repräsentiert, die vorrangig einen Effekt der Dissonanz erzeugen und seitens des heterodiegetischen Erzählers nicht explizit hierarchisiert werden. Dennoch muss auch darauf hingewiesen werden, dass die karikierende Beschreibung von Robert, der Dora kurzweilig wegen der omnipräsenten Gefährdungslage durch das Coronavirus sogar die Spaziergänge mit ihrer Hündin verbieten will, als Anspielung auf außerliterarische Debatten zu einer vorzeitigen Beendigung des Lockdowns verstanden werden kann.[6] Auf den impliziten Leser erzeugt die Ambivalenz der Figuren, die nicht in binäre Deutungsschemata passen und auch seitens des Erzählers nicht explizit bewertet werden, den Eindruck einer Uneindeutigkeit, auf den auch Magenau (2021b) hinweist: »Vielleicht wird ja der nächste Dorfroman von Juli Zeh ›Zwischen Wesen‹ heißen, weil es in den Menschen immer nur Dazwischen gibt und nie Eindeutigkeit«. Der Wunsch, Mehrdeutigkeit durch vereinfachende Verkürzung scheinbar verständlich greifbarer zu machen, wird auch innerhalb der Diegese kritisch aufgegriffen, wenn Steffen verkündet: «Es geht nicht darum, Widersprüche aufzulösen […], sondern sie auszuhalten«.« (*Über Menschen* 2021: 162) Auf struktureller Ebene wirkt sich die Corona-Krise für Dora als plötzlich eintretender Katalysator für ein Gefühl der Anschlusslosigkeit aus. »Dora kommt schon seit Wochen nicht mehr mit. Vielleicht auch schon seit Monaten oder Jahren, aber durch Corona ist das Nicht-mehr-Mitkommen manifest geworden.« (*Über Menschen* 2021: 11f.) Dieses individuelle Befinden bietet vielfältige Anschlussmöglichkeiten für gesellschaftliche Debatten über Politikverdrossenheit und Misstrauen gegen politische Eliten. Insbesondere in den neuen deutschen Bundesländern manifestiert sich das an einem Anstieg populistischer und rechtskonservativer Haltungen, was auf eine diagnostische Funktion literarischer Aneignungen der Corona-Krise hinweist. Die überblicksartige Überprüfung der vorge-

---

6 Die Süddeutsche Zeitung titelt am 17.05.2021 *Team Vorsicht gegen Team Öffnung: unentschieden* (vgl. https://bit.ly/2UOJgBO). Diese Anspielung auf politisch und medial ausgetragene Diskurse gewinnt auch deshalb an Relevanz, weil sich Juli Zeh im Mai 2020 als eine von sechs Gastautor*innen an einer Kolumne im Spiegel beteiligt, in der ein sofortiges Ende des Lockdowns gefordert wird. Ihre Forderung begründen die Beitragenden mit einer niedrigen Gefährdung der Bevölkerung durch das neuartige Coronavirus (vgl. https://bit.ly/3B7fid1).

schlagenen Genremodellierung literarischer Krisenaneignung ab der Jahrtausendwende anhand des Romans *Über Menschen* (2021) zeigt, dass die obligatorischen und fakultativen Merkmale auch für eine Erweiterung der thematischen Erscheinungsformen von Krisen anschlussfähig sind. Dabei beeinflusst die Komplexität des jeweiligen literarischen Erzähltextes maßgeblich die Ausprägung der einzelnen Spezifika. Die auf der Grundlage der Analyse und Interpretation der ausgewählten literarischen Krisenerzählungen von mir vorgeschlagenen obligatorischen und fakultativen Genremerkmale von Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende stelle ich nachfolgend in einem Modell dar.

Abbildung 1: Genremodellierung



5. Schlussbetrachtung

Ausgehend von einer Reihe außerliterarisch als krisenhaft erlebter Phänomene, die auch massenmedial repräsentiert werden, ist aufgezeigt worden, dass die literarische Praxis ab der Jahrtausendwende diese Krisen in einer Vielzahl an Publikationen aneignet. Gegenstandsbezogen ist die Frage nach den Spezifika dieses literarischen Krisendiskurses aufgeworfen worden, der trotz seiner hohen aktuellen Relevanz bislang noch nicht hinreichend literaturwissenschaftlich fundiert wurde. Um die bestehende Forschungslücke zu füllen, ist zunächst ein Theorieabgleich transdisziplinärer Krisenbegriffe vorgenommen worden, aus dem deutlich hervorgeht, dass die Krisenbegriffe anderer Disziplinen für die literaturwissenschaftliche Krisenkonzeptualisierung anschlussfähig sind. In Bezug auf eine erste typologische Kategorisierung von krisentypischen Merkmalen eignen sich insbesondere politikwissenschaftliche und historiographische Krisenbegriffe, da diese Krisen immer anhand ihrer kollektiven Wirkungspotentiale definieren, wohingegen psychologische und erziehungswissenschaftlich-bildungstheoretische Perspektiven das Subjekt in den Mittelpunkt ihrer Krisenkonzeptualisierung setzen. Ich gehe davon aus, dass in Krisenerzählungen die Einzelschicksale der Protagonisten aufgrund ihrer Repräsentativität als Ausblick auf die außerliterarischen Auswirkungen kollektiver Krisen einzuordnen sind, was anhand zahlreicher Verweise auf außerliterarische Krisen belegt werden kann. Im Gegensatz zu bildungstheoretischen und erziehungswissenschaftlichen Begriffsbestimmungen, die Krisen als Anlass für Reflexionen und Ausgangspunkt eines Lern- und Entwicklungsprozesses definieren, markiert die Krise aus literaturwissenschaftlicher Perspektive den Höhepunkt einer ohnehin negativen Entwicklung, deren Wendung zum Positiven ausgeschlossen zu sein scheint, was anhand der umfassenden Analysen und Interpretationen der ausgewählten Romane gezeigt werden konnte. Als Ergebnis dieses Abgleichs transdisziplinärer Krisenbegriffe kann zusammengefasst werden, dass diese jedoch nicht ausreichen, um literarische Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende angemessen und umfassend zu analysieren. So kann die Relevanz der entwickelten literaturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung der Krise gestärkt werden, die ich als ersten Schritt zur theoretischen Fundierung von Krisen einordne, um dem inflationären Gebrauch des Terminus entgegenzuwirken.

Ausgehend von der großen Anzahl literarischer Publikationen von Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende schlage ich vor, diese als spezifisches Genre zu modellieren. Dieser Vorschlag versteht sich auch als Weiterentwicklung der unter anderen von Rodríguez Marcos (2013), Valdivia (2016), Bezhanova (2017/2020) und Usoz de la Fuente (2020) empfohlenen Genrebezeichnungen in Bezug auf die spanische Wirtschaftskrise ab 2008, die vor allem in Spanien rezipiert und diskutiert wurden.[1] Die ordnungssystematische Genrebezeichnung nutze ich in Anlehnung an Zymner (2010) zur Einordnungen von Erzähltexten mit spezifischen Charakteristika, bei denen ich fakultative Merkmale von obligatorischen unterscheide. Neben der Einordnung anhand dieser typologischen Kriterien ist der thematische Bezug zu faktischverorteten Krisenphänomenen grundlegend.

Über ein konkret nationalstaatlich verortetes Krisenphänomen hinaus sind auf der Grundlage meiner Hypothese spezifischer Charakteristika des literarischen Krisendiskurses signifikante thematische Aspekte auf der Ebene der *histoire* und prägende narrative Strategien auf der Ebene des *discours* herausgearbeitet worden, die ich anhand von sechs Analysekategorien in *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) nachweise. Dazu schlage ich vor, zunächst von zwei prägenden, außerliterarisch verorteten Erscheinungsformen der Krisen auszugehen, die entweder durch Terrorismus oder Wirtschaftskrisen ausgelöst werden und entsprechend als kollektiv einzuordnen sind. Aus der vorgeschlagenen Typologie der Krise in Erzähltexten ab der Jahrtausendwende ist ein neuartiges Genremodell entwickelt worden. Dazu erweist es sich als notwendig, die narrativen und thematischen Merkmale in obligatorische und fakultative Charakteristika zu differenzieren, um der unterschiedlich ausgeprägten narrativen Kom-

---

1 Rodríguez Marcos (2013) schlägt dazu den Terminus *novelas de la crisis* vor, den Valdivia (2016) anhand von fünf Ausprägungen in *novelas de la crisis en el ámbito rural, novelas policiales de la crisis, novelas »gamberras« (cómicas) de la crisis, novelas distópicas de la crisis* und *novelas sobre las repercusiones de la crisis* differenziert (vgl. Valdivia 2016: 25f.) In Bezug auf den letztgenannten Typus differenziert Valdivia fünf Formen der Visibilisierung der neuen Subjektwahrnehmung, die sich aus der Finanzkrise 2008 ergibt (vgl. Valdivia 2016: 25f.). Er kommt zu dem Ergebnis, die Finanzkrise und ihre Auswirkungen haben ein gänzlich neues Subjektverständnis hervorgebracht (vgl. Valdivia 2016: 34), womit er die Einführung des Terminus einer *literatura desheredada* begründet. In der bislang wohl umfangreichsten Studie *Literature of Crisis. Spain's Engagement with Liquid Capital* (2017) etabliert Olga Bezhanova die Modellierung einer spanischen *literatura de la crisis* als Genre, das sich neben einer inhaltlich-thematischen Schwerpunktsetzung auch über den Einsatz fluider Erzählstrategien und Textsorten auszeichnet (vgl. Bezhanova 2020: 208). Die Krise selbst konzeptualisiert sie nicht als zeitlich begrenztes Ereignis, sondern als Ausdruck tiefgreifender Transformationen (vgl. Bezhanova 2020: 207). Als Spezifikation der *literatura de la crisis* (vgl. Bezhanova 2017) schlägt Usoz de la Fuente (2020) den Terminus *literature in crisis* für Texte vor, in der die außerliterarischen Wirklichkeit Spaniens kritisch reflektiert wird und zugleich eigene Diskursparameter in Frage gestellt werden (vgl. Usoz de la Fuente 2020: 11).

plexität und auch den jeweiligen Erscheinungsformen von Krisen Rechnung zu tragen. Die überblicksartige Überprüfung der vorgeschlagenen Spezifika anhand des Romans *Über Menschen* (2021) stützt meinen Vorschlag, die zahlreichen inhaltlich durchaus vielfältigen literarischen Aneignungen von Krisen ab der Jahrtausendwende als Genre zu modellieren und weist auf eine Übertragbarkeit auf mögliche weitere Erscheinungsformen von Krisen hin. So sind neben Romanen, in denen die Corona-Krise thematisiert wird, auch Romane über die Klima-Krise zu erwarten. Ich gehe davon aus, dass das entwickelte Genremodell durch die Modifizierung möglicher weiterer fakultativer Merkmale stetig an den literarischen Krisendiskurs angepasst und auch für filmische Texte erweitert werden kann. Dabei ist eine Ausweitung auf medienspezifische Vermittlungsmodi, wie die Fokussierung auditiver und visueller Reize, ebenso zu erwarten wie eine Intensivierung von emotionaler Negativität, möglicherweise auch über die Repräsentation physischer Gewalt. Gemeinsames Merkmal terroristisch und wirtschaftlich ausgelöster und literarisch angeeigneter Krisen ist die Dominanz der negativen Krisenwahrnehmung seitens der Figuren. Begründet mit den deutlichen Verweisen in die faktische Wirklichkeit können so Bezüge zu den Wirkungspotentialen und Reaktionsmustern der von Krisen betroffenen Gesellschaften hergestellt werden, in denen die Erfahrung krisenhafter Ereignisse weder einen Lerneffekt noch eine gesteigerte Resilienz auszulösen scheinen. Daher muss auch die Frage aufgeworfen werden, ob ein Lernen aus Krisen überhaupt möglich ist oder ob die in den Krisenerzählungen beschriebene Unfähigkeit zur Bewältigung nicht vielmehr auf außerliterarisch nicht auflösbare Spannungsfelder und die Wahrnehmung einer gewissen Permanenz von Krisen verweist, die aus der Abfolge unterschiedlicher Krisenereignisse seit der Jahrtausendwende resultiert. Auffällig ist, dass die staatlichen Bewältigungsmechanismen von Krisen bisweilen vielmehr verzweifelten Versuchen der Eindämmung negativer Auswirkungen ähneln. Statt eine zukunftsgerichtete Vermeidungsstrategie zu forcieren, die zumindest in Bezug auf Wirtschaftskrisen durch langfristige und strukturelle Überwachungsmechanismen der Finanzmärkte denkbar wäre, zielen die verspätet eingesetzten staatlichen Maßnahmen zur Krisenbewältigung auf die Bevölkerung ab, deren Situation sich so weiter verschärft, wie im Fall der Staatsschuldenkrisen in Argentinien (2001) und Griechenland (seit 2010) das Einfrieren privater Konten zeigt. Im Gegensatz zu medialen oder politischen Auseinandersetzungen mit Krisen erfüllen fiktional-literarische Aneignungen keine informative Funktion, dennoch können sie als deutender Ausdruck eines Krisenbewusstseins verstanden werden. Im Fall der ausgewählten Romane werden beispielsweise die multikausalen Ursachenbündel der jeweiligen Krisen ausgeblendet, vielmehr werden die Folgen von Krisen fokussiert, die den Handlungsspielraum der Figuren einschränken. Durch die subjektive Sicht einzelner Protagonist*innen wird stets auch eine reduzierte und mitunter vereinfachende Perspektive auf komplexe gesellschaftliche Phänomene erzeugt. Während auf politischer Ebene die Bewälti-

gung von Krisenszenarien und die Regeneration des Systems in der nahen Zukunft fokussiert werden, erzeugen in einem Krisenraum ausharrende Figuren und bedrückendes bis quälendes Erzählen literarisch den Eindruck des Stillstandes, des Verharrens in der Krise, aus der keine Weiterentwicklung möglich scheint, was auf den impliziten Leser den Eindruck einer Permanenz der Krise entfaltet.

In diesem Zusammenhang kann als Ausblick auch auf mögliche zukünftige Tendenzen des literarischen Krisendiskurses verwiesen werden. So ist durchaus denkbar, dass sich mit zunehmendem zeitlichen Abstand zu Krisen ein Gegendiskurs zu den bislang dominierenden mimetischen Erzähltexten formiert, in denen die negativen Folgeerscheinungen der Krisen literarisch mittels antimimetischer Tendenzen auf die Spitze getrieben werden, wie in der apokalyptisch anmutenden Schlussszene von *Las noches de flores* (César Aira, 2004) angedeutet wird. Möglich ist auch, dass die Figuren ihre Krisenerfahrungen und ihre unerträglich gewordene Gegenwart nicht mehr verarbeiten können und so psychische Erkrankungen entwickeln. Eine Verknüpfung psychischer Erkrankungen und krisenbedingter Existenz- und Zukunftsangst erfolgt in *La trabajadora* (Elvira Navarro, 2014) und wird vor dem Hintergrund der Corona-Pandemie auch außerliterarisch diskutiert. Bislang sind mir keine Publikationen aus der literarischen Praxis bekannt, in denen die Erfahrung einer kollektiven Krise die Figuren zu einer Flucht in utopische Traumwelten anregt. Trotz der Beobachtung, dass sich der Grad der Fiktionalität und auch die Fähigkeit zur Reflexion der eigenen Reaktionen auf die jeweilige Krise seitens der Figuren steigern und verändern kann, wie in *Patria* (2016) in der Schlussszene angedeutet wird, sind solche Tendenzen auch etwa zehn Jahre nach Ausbruch der Wirtschaftskrise in Spanien in der literarischen Praxis überwiegend nicht nachweisbar. Das veranlasst mich, die Ausbildung eines derart gegensätzlichen literarischen Diskurses, für den mein vorgeschlagenes Genremodell der Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende nur schwer anschlussfähig gemacht werden könnte, als unwahrscheinlich zu bezeichnen.

6. Literaturverzeichnis

Literarische Texte

Abbate, Florencia (2004): *El grito*. Córdoba: Ediciones Independiente.
Aira, César (2004): *Las noches de Flores*. España: Literatura Random House.
Aramburu, Fernando (2012): *Años lentos*. Barcelona: Tusquets.
Aramburu, Fernando (2016): *Patria*. Barcelona: Tusquets Editores.
Chiappe, Doménico (2013): *Tiempo de encierro*. España: Lengua de Trapo.
Chirbes, Rafael (2007): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
Chirbes, Rafael (2013): *En la orilla*. Barcelona: Editorial Anagrama.
Cueta, Alonso (2005): *La hora azul*. Barcelona: Anagrama.
González Sainz, José Ángel (2010): *Ojos que no ven*. Barcelona: Anagrama.
Grandes, Almudena (2015): *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets.
Gutiérrez, Pablo (2012): *Democracia*. Barcelona: Seix Barral.
Gutiérrez, Pablo (2018): *Cabezas cortadas*. Barcelona: Seix Barral.
López Menacho, Javier (2013): *Yo, precario*. Barcelona: Los libros del Lince.
Mitjà, Oriol (2021): *Un año a corazón abierto*. Barcelona: Destino.
Navarro, Elvira (2014): *La trabajadora*. España: Literatura Random House.
Piñeiro, Claudia (2005): *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Aguilar U.T.E.
Portela, Edurne (2016): *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Roncagliolo, Santiago (2006): *Abril rojo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
Rosa, Isaac (2013): *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
Rosero, Evelio (2006): *Los Ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
Sacheri, Eduardo (2016): *La noche de la Usina*. Madrid: Alfaguara.
Salazar Jiménez, Claudia (2013): *La sangre de la aurora*. España: Malas Tierras.
Silva, Lorenzo (2020): *Diario de la alarma*. Barcelona: Destino.
Veredas, Recaredo (2014): *Deudas vencidas*. Madrid: Salto de Página.
Walsh, Rodolfo (1957): *Operación Masacre*. Argentinien: Ediciones Sigla.
Zaldua, Iban (2009): *La patria de todos los vascos*. España: Lengua de Trapo.
Zeh, Juli (2021): *Über Menschen*. München: Luchterhand Literaturverlag.

Filme

Crematorio (2011), Drehbuch: Jorge Sánchez-Cabezudo; Alberto Sánchez-Cabezudo; Laura Sarmiento Pallarés, Regie: Jorge Sánchez-Cabezudo.
La zona (2007), Drehbuch: Laura Santullo, Regie: Rodrigo Plá.

Sekundärtexte

Alonso-Rey, María Dolores (2019): »Perdón condicionado y estética del desorden en *Patria* de Fernando Aramburu«, in: *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos* (2019), Nummer 36, Seite 1-22.
Altvater, Elmar (1973): »Zu einigen Problemen des »Krisenmanagement« in der kapitalistischen Gesellschaft.«, in: Jänicke, Martin (1973): *Herrschaft und Krise.* Opladen: Westdeutscher Verlag. Seite 170-196.
Anz, Thomas (2007): »Der Tod im Text. Regeln literarischer Emotionalisierung«, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* (2007), Band 54, Heft 3, Seite 306-327.
Aramburu, Fernando (2017): »Patria en el taller«, in: Mario Onaindia Fundazioaren (2017): *Grand Place. Pensamiento y cultura*: Zarautz, Seite 181-190.
Aristoteles (2017): *Poetik*. Stuttgart: Reclam jun. GmbH&Co KG.
Arribas, María Nieves (2018): »El inevitable residuo traductivo en la novela *Patria* de Fernando Aramburu«, in: *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* (November 2018), Nr. 10, Seite 289-318.
Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
Bachtin, Michail M. (1989): *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
Baumann, Zygmunt (2000): *Die Krise der Politik. Fluch und Chance einer neuen Öffentlichkeit.* Hamburg: Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH.
Baumberger, Christa (2006): *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*. München: Wilhelm Fink Verlag.
Bender, Jesko (2017): *9/11 Erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen.* Bielefeld: transcript Verlag.
Bernal Salgado, José Luis (2016): »*Patria* de Fernando Aramburu«, in: *Castilla. Estudios de Literatura* (2016), Vol. 7, Seite CXVIII-CXXII.
Bernecker, Walther L. (2017): »España: crisis, postcrisis y un nuevo comienzo político.«, in: Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (2017): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos.* Frankfurt a.M.: Vervuert. Seite 41-66.

Bezerra, Lígia (2012): »Everyday life in the McOndo World: Consumption and politics in Claudia Piñeiros *Las viudas de los jueves*«, in: *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* (November 2012), Vol. 41, Nr. 2, Seite 19-32.

Bezhanova, Olga (2017): *Literature of Crisis. Spain's Engagement with Liquid Capital*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Bezhanova, Olga (2020): »La novela de la crisis. La trayectoria del género«, in: *Estudios Culturales Hispánicos* (2020), Nr. 1, Seite 205-219.

Buchenhorst, Ralph (2015): »Einleitung: Das Fremde im Übergang. Lernimpulse durch Befremdung in globalen Wanderungsprozessen.«, in: Buchenhorst, Ralph (2015): *Von Fremdheit lernen. Zum produktiven Umgang mit Erfahrungen des Fremden im Kontext der Globalisierung*. Bielefeld: Transcript Verlag, Seite 9-40.

Bühl, Walter L. (1973): »Einleitung: Entwicklungslinien der Konfliktsoziologie«, in: Bühl, Walter L. (1973): *Konflikt und Konflikttheorie*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, Seite 9-64.

Bühl, Walter L. (1984): *Krisentheorien. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft im Übergang*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Burckhardt, Jacob (1970): »Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium.«, in: *Gesammelte Werke/Jacob Burckhardt* Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Seite 1-196.

Casas Olcoz, Ana María (2019): »Tratamiento ficcional de un suceso histórico. El caso de *Patria*, de Fernando Aramburu«, in: *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca* (2019), Nr. 42, Seite 141-162.

Chihaia, Matei; Fritsch, Birte (2015): »Zeit und Stimme. Zeitliche Verankerung des Erzählens in *À la recherche du temps perdu*…«, in: Weixler, Antonius; Werner, Lukas (2015): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, Seite 369-406.

Ciompi, Luc (2000): »Krisentheorie heute. Eine Übersicht.«, in: Schnyder, Ulrich; Sauvant, Jean-Daniel (2000): *Krisenintervention in der Psychiatrie*. Bern: Verlag Hans Huber, Seite 13-26.

Coser, Lewis A. (2009): *Theorie sozialer Konflikte*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Cullberg, Johann (1978): »Krisen und Krisentherapie.«, in: Finzen, A.; Koester, H.; Rose, h.K. (1978): *Psychiatrische Praxis*. Stuttgart: Georg Thieme Verlag, Seite 25-34.

Dahrendorf, Ralf (1972): *Konflikt und Freiheit. Auf dem Weg zur Dienstklassengesellschaft*. München: R.Piper&Co Verlag.

Danciu, Ida (2015): *Havanna(s) des Imaginären im Zeichen von Krisis, Krise und Kritik in ausgewählten Erzähltexten von Abilio Estévez, Antonio José Ponte und Ena Lu*cía Portela. Hamburg.

de Eusebio, Carmen (2013): »Rafael Chirbes: la tensión en el lenguaje«, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 757-578, Seite 247-257.

Dennerlein, Katrin (2009): *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York: de Gruyter.

de Toro, Alfonso (1986): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Deutsch, Karl W. (1973): »Zum Verständnis von Krisen und politischen Revolutionen.«, in: Jänicke, Martin (1973): *Herrschaft und Krise.* Opladen: Westdeutscher Verlag. Seite 90-100.

Dill, Hans-Otto; Gründler, Carola; Gunia, Inke; Meyer-Minnemann, Klaus (1994): »Prefacio«, in: Dill, Hans-Otto; Gründler, Carola; Gunia, Inke; Meyer-Minnemann, Klaus (1994): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX.* Frankfurt/Madrid: Vervuert Verlag, Seite 9-11.

Dill, Hans-Otto; Gründler, Carola; Meyer-Minnemann, Klaus; Niemeyer, Katharina (1994): »Introducción« in: Dill, Hans-Otto; Gründler, Carola; Gunia, Inke; Meyer-Minnemann, Klaus (1994): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt. Vervuert Verlag, Seite 13-26.

Dünne, Jörg (2012): »Einleitung«, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2012): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Seite 289-303.

Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2012): »Vorwort«, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2012): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Seite 9-18.

Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag.

Erikson, Erik H. (1970): *Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel.* Stuttgart: Ernst Klett Verlage GmbH&Co KG.

Fludernik, Monika (2020): »Pluralität, Polyphonie, Polyvokalität und Multiperspektivismus. Narratologische Differenzierungen«, in: Moosmüller, Silvan; Previšić, Boris (2020): *Polyphonie und Narration*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, Seite 23-38.

Foucault, Michel (1967): »Von anderen Räumen«, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2012): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Seite 317-329.

Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang (2004): »Grenzüberschreitungen als Wege der Forschung. Eine Einführung in den Band«, in: Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang (2004): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Passau: Verlag Karl Stutz, Seite 19-30.

Freud, Sigmund (2009): *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Freytag, Gustav (2003): *Die Technik des Dramas*. Königstein: Autorenhaus Verlag GmbH.

Gausel, Carsten (2012): »Störungen im Raum – Raum der Störungen. Vorbemerkungen«, in: Gausel, Carsten; Zimniak, Pawel (2012): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Universitätsverlag, Seite 9-14.

Geenen, Elke M. (2003): »Kollektive Krisen. Katastrophe, Terror, Revolution – Gemeinsamkeiten und Unterschiede«, in: Clausen, Lars; Geenen, Elke M.; Macamo Elísio (2003): *Entsetzliche soziale Prozesse. Theorie und Empirie der Katastrophe*. Münster: Lit Verlag, Seite 5-24.

Genette, Gérard (2007): *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.

Giddens, Anthony (1996): *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Göppel, Rolf (2005): *Das Jugendalter. Entwicklungsaufgaben – Entwicklungskrisen – Bewältigungsformen*. Stuttgart: Kohlhammer GmbH.

Graf, Rüdiger (2017): »Die Krise als epochemachender Begriff.«, in: Sabrow, Martin; Weiß, Peter Ulrich (2017): *Das 20. Jahrhundert vermessen. Signaturen eines vergangenen Zeitalters*. Wallstein Verlag: Göttingen. Seite 161-178.

Griesse, James M. (2013): »Economic crisis and identity in neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro´s *Las viudas de los jueves*«, in: *Southeastern Council on Latin American Studies and Wiley Periodicals* (2013), Seite 57-72.

Gutiérrez, Pablo (2017): »Literatura social en España. La crisis perpetua«, in: Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (2017): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos.* Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag, Seite 187-198.

Günzel, Stephan (2012): »Einleitung«, in Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2012): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Seite 19-43.

Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (2005): »Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur«, in: Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (2005): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, Seite 3-28.

Habermas, Jürgen (1973): *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Harders, Cilja (2012): »Neue Proteste, alte Krisen: Ende des autoritären Sozialvertrages«, in, Bundeszentrale für politische Bildung (2012): *Arabische Zeitenwende. Aufstand und Revolution in der arabischen Welt.* Bonn: ApuZ Bundeszentrale für politische Bildung. Seite 64-75.

Harms, Wolfgang (2002): »Zur Problematik der Festlegung von Epochensignaturen aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Konkurrenzen von Heterogenem im Zeitraum der *Frühen Neuzeit*«, in: Deutscher Germanistenverband (2002): *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Epochen*. Heft 3/2002. Bielefeld: Aisthesis Verlag, Seite 278-293.

Hartner, Marcus (2012): *Perspektivische Interaktion im Roman. Kognition, Rezeption, Interpretation*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Hauschild, Christiane (2009): »Jurij Lotmans semiotischer Ereignisbegriff. Versuch einer Neubewertung«, in: Schmid, Wolf (2009): *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze.* Berlin: De Gruyter, Seite 141-186.

Havighurst, Robert J. (1956): »Research on the Developmental-Task Concept.«, in: *The School Review*, Vol. 64, Nr. 5 (Mai 1956): The University of Chicago Press, Seite 215-223.

Heffes, Gisela (2016): »Naturaleza apropiada: imaginario ecológico y utopía en las urbanizaciones privadas del siglo XXI«, in: *Revista Telar* (2016), Nummer 17, Seite 105-128.

Heim, Edgar (2000): »Der Bewältigungsprozeß in Krise und Krisenintervention.«, in: Schnyder, Ulrich; Sauvant, Jean-Daniel (2000): *Krisenintervention in der Psychiatrie.* Bern: Verlag Hans Hubert, Seite 27-44.

Hühn, Peter (2008): »Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction«, in: Pier, John; García Landa, José Angel (2008): *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter, Seite 141-163.

Hühn, Peter (2010): *Eventfulness in British Fiction*. Berlin: de Gruyter.

Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett.* München: Wilhelm Fink Verlag.

Jaeger, Friedrich (1994): *Bürgerliche Modernisierungskrise und historische Sinnbildung. Kulturgeschichte bei Droysen, Burckhardt und Max Weber*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Jänicke, Martin (1973): »Krisenbegriff und Krisenforschung.«, in: Jänicke, Martin (1973): *Herrschaft und Krise*. Opladen: Westdeutscher Verlag. Seite 10-25.

Jappe, Lilith; Krämer, Olav; Lampart, Fabian (2012): »Einleitung. Figuren, Wissen, Figurenwissen«, in: Jappe, Lilith; Krämer, Olav; Lampart, Fabian (2012): *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*. Berlin/Boston: de Gruyter, Seite 1-35.

Kaewert, Rebecca (2021): »*En la orilla*: españoles contra extranjeros«, in: Gómez Trueba, Teresa; Reinstädler, Janett (2021): *Extranjeros, turistas, migrantes. Estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana, Seite 159-176.

Karbusicky, Vladimir (1973): *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Kessler, Nora Hannah (2016): »Der Antiheld als Held. Komplizenschaft als Möglichkeit der TV-Rezeption«, in: Nesselhauf, Jonas; Schleich, Markus (2016): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«.* Bielefeld: transcript Verlag, Seite 91-104.

Klaar, Frank (1993): »Die Krise als Gegenstand der Mentalitätsforschung und ihre Möglichkeiten; exemplifiziert am Beispiel von Frantisek Graus.«, in: Tanz, Sabine (1993): *Mentalität und Gesellschaft im Mittelalter. Gedenkschrift für Ernst Werner*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, Seite 301-320.

Klenk, Tanja; Nullmeier, Frank (2010): »Politische Krisentheorien und die Renaissance von Konjunkturprogrammen«, in: *dms – der moderne Staat – Zeitschrift für Public Policy, Recht und Management*, Heft 2/2010, Seite 273-294.

Klinker, Carolyn S. (1993): *Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Erzähltexten*. Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag.

Kokemohr, Rainer (2007): »Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozesstheorie.«, in: Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried; Sanders, Olaf (2007): *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse.* Bielefeld: Transcript Verlag, Seite 13-68.

Koller, Hans-Christoph (2012): »Anders werden. Zur Erforschung transformatorischer Bildungsprozesse.«, in: Miethe, Ingrid; Müller, Hans-Rüdiger (2012): *Qualitative Bildungsforschung und Bildungstheorie*. Opladen, Berlin&Toronto: Verlag Barbara Budrich, Seite 19-34.

Koselleck, Reinhart (1959): *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber GmbH.

Koselleck, Reinhart; Stempel, Wolf-Dieter (1973): *Geschichte-Ereignis und Erzählung*. München: Wilhelm-Fink Verlag.

Koselleck, Reinhart (2006): *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Krieg, Thomas (2008): *Resilienz&Einsamkeit: Psychische Gesundheit im sozialen Umfeld. Entwicklung, Coping und der Einfluss traumatischer Erlebnisse.* Saarbrücken: VDM-Verl. Müller.

Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: de Gruyter.

Lambright, Anne (2015): *Andean Truths. Transnational Justice, Ethnicity and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*. Liverpool: Liverpool University Press.

Lamping, Dieter (1983): *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Leroi-Gourhan, André (1965): »Die symbolische Domestikation des Raumes«, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2012): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Seite 228-243.

Leuzinger, Mirjam (2017): »La intemperie y el pantano: metáforas de la crisis en la obra de Jesús carrasco y Rafael Chribes«, in: Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (2017): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos.* Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana Vervuert, Seite 247-262.

Linder, Bernadette (2011): *Terror in der Medienberichterstattung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Link, Jürgen (2013): »Zum Anteil apokalyptischer Szenarien an der Normalisierung der Krise«, in: Fenske, Uta; Hülk, Walburga; Schuhen, Gregor (2013): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Bielefeld: transcript Verlag, Seite 33-47.

Lohauß, Peter (1995): *Moderne Identität und Gesellschaft. Theorien und Konzepte*. Opladen: Lesle+Budrich.

Lotman, Jurij (1970): »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur«, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2012): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Seite 529-545.

Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Lotman, Jurij M. (2010): *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Makropoulos, Michael (2013): »Über den Begriff der »Krise«. Eine historisch-semantische Skizze.«, in: *INDES, Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 2013-1, Seite 13-20.

Martínez, María Victoria (2019): »Los años de ETA en *Patria*, de Fernando Aramburu«, in: *Ágora UNILaR* (November 2019), Vol. 3, Nr. 6, Seite 10-25.

Martino, Jennifer (2010): »Collective Memory of Cultural Trauma in Peru: Efforts to Move from Blame to Reconciliation‹, in: Yavanovich, Gordana; Huras, Amy (2010): *Latin American Identities After 1980*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, Seite 235-253.

Mattern, Nicole; Rouget, Timo (2016): »Kleine und große Crashs. Zur Konstruktion und Funktion von Wirtschaftskrisen in Literatur und Film.«, in: Mattern, Nicole; Rouget, Timo (2016): *Der große Crash. Wirtschaftskrisen in Literatur un Film.* Würzburg: Königshausen&Neumann. Seite 11-22.

Mecke, Jochen (1990): *Roman-Zeit. Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Mecke, Jochen (2017): »La crisis está siendo un éxito…estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética«, in: : Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (2017): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos.* Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag, Seite 199-230.

Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (2017): »Discursos de la crisis. Introducción«, in: Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (2017): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos.* Frankfurt a.M.: Vervuert, Seite 7-24.

Mecke, Jochen (2018): »Éticas estéticas de la crisis«, in: Strosetzki, Christoph (2018): *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua.* Volumen 2: Albert, Mechthild; Mecke, Jochen; Rivero, Carmen (2018): literatura contemporánea. Berlin/Boston: de Gruyter, Seite 81-92.

Mecke, Jochen (2020): »De las narrativas de la crisis a la crisis de las narrativas«, in: *Estudios Culturales Hispánicos* (2020), Nummer 1, Seite 27-60.

Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert; Schmelzer, Dagmar (2020): »La crisis española diez años después: balance y perspectivas«, in *Estudios Culturales Hispánicos* (2020), Nummer 1, Seite 11-26.

Menze, Clemens (1972): »Grundzüge der Bildungsphilosophie Wilhelm von Humboldts.«, in: Steffens, Hans (hg.) (1972): *Bildung und Gesellschaft. Zum Bildungsbegriff von Humboldt bis zur Gegenwart.* Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, Seite 5-27.

Meyer, Carla; Patzel-Mattern, Katja; Schenk, Gerrit Jasper (2013): »Krisengeschichte(n). »Krise« als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive – Eine Einführung.«, in: Meyer, Carla; Patzel-Mattern, Katja; Schenk, Gerrit Jasper (2013): *Krisengeschichte(n). »Krise« als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Seite 9-23.

Miglierina, Luciano (2018): »Revisión del libro Fernando Aramburu, Patria«, in: *Olivar* (2018): Vol. 18, Nr. 27.

Morales Muñoz, Brenda (2014): »Abril rojo. La guerra en tiempos de paz«, in: *Cuadernos Americanos: Nueva Época* (2014), Vol. 4, Nr. 150, Seite 155-171.

Muniz, Gabriela (2018): »Nuevos miedos en la literatura policial de Chile y Argentina«, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2018), Vol. 42, Nr. 3, Seite 567-585.

Narr, Wolf-Dieter (1973): »Zur Genesis und Funktion von Krisen –einige systematische Marginalien.«, in: Jänicke, Martin (1973): *Herrschaft und Krise*. Opladen: Westdeutscher Verlag. Seite 224-236.

Nesselhauf, Jonas (2016): »Die Krise hat viele Seiten. Die Weltwirtschaftskrise 2008ff. und der multiperspektivistische Roman bei Chirbes, Lanchester und Bosson.«, in: Mattern, Nicole; Rouget, Timo (2016): *Der große Crash. Wirtschaftskrisen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen&Neumann. Seite 273-290.

Neuhaus, Volker (1971): *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln: Böhlau Verlag.

Nordmann, Jürgen (2010): »Was ist eine Krise?«, in: Ötsch, Walter Otto; Hirte, Katrin; Nordmann, Jürgen (2010): *Krise! Welche Krise? Zur Problematik aktueller Krisentheorien.* Marburg: Metropolis-Verlag. Seite 7-20.

Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2000a): »Von der Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität«, in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2000): *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der*

Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, Seite 3-38.

Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2000 b): »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte«, in: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2000): *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, Seite 39-78.

Nünning, Ansgar (2007): »Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden«, in: Grunwald, Henning; Pfister, Manfred (2007): *Krisis! Krisenszenarien. Diagnosen. Diskursstrategien*. München: Wilhelm Fink Verlag, Seite 48-71.

Nünning, Ansgar (2013): »Krise als Erzählung und Metapher: Literaturwissenschaftliche Bausteine für eine Metaphorologie und Narratologie von Krisen«, in: Meyer, Carla; Patzel-Mattern, Katja; Schenk, Gerrit Jasper (2013): *Krisengeschichte(n). »Krise als Leitbegriff und Erzählmuster in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. Seite 117-144.

Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2020): »Krise als medialer Leitbegriff und kulturelles Erzählmuster: Merkmale und Funktionen von Krisennarrativen als Sinnstiftung über Zeiterfahrung und als literarische Laboratorien für alternative Welten«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Volumen 70, Issue 3-4 (2020), Seite 241-278.

Offe, Claus (1973): »›Krisen des Krisenmanagements‹ Elemente einer politischen Krisentheorie.«, in: Jänicke, Martin (1973): *Herrschaft und Krise*. Opladen: Westdeutscher Verlag. Seite 197-223.

Pérez Sepulveda, Andrés (2013): »La caída del semblante: violencia política y social en *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo y *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel vásquez«, in: *Mundo Nuevo* (2013), Nr. 12, Mai – August, Seite 49-67.

Peters, Meinolf; Kipp, Johannes (2002): *Zwischen Abschied und Neubeginn. Entwicklungskrisen im Alter*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Piatti, Barbara (2008): *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein Verlag.

Pracht, Erwin (1974): *Abbild und Methode. Exkurs über den sozialistischen Realismus*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.

Raso, Laura Elina (2010): »El edén cercado. Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas«, in: *Tópicos del Seminario* (Juli-Dezember 2010), Nr. 24, Seite 25-40.

Rathmann, Thomas (2003): »Ereignisse Konstrukte Geschichten«, in: Rathmann, Thomas (2003): *Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur*. Köln: Böhlau Verlag GmbH&Cie, Seite 1-20.

Renner, Karl N. (2004): »Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman«, in: Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang (2004): *Norm-Grenze-Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau: Verlag Karl Stutz, Seite 357-382.

Rimmon-Kenan, Shlomith (2002): *Narrative Fiction*. London/New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Rittberger, Volker (1973): »Politische Krisen und Entwicklungsprobleme.«, in: Jänicke, Martin (1973): *Herrschaft und Krise*. Opladen: Westdeutscher Verlag. Seite 26-38.

Ritzenhofen, Heinz (1979): *Kontinuität und Krise. Jacob Burckhardts ästhetische Krisenkonzeptualisierung*. Köln: Hochschulschrift.

Rojas, Mario (1980/81): »Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo«, in: *Dispositio*, Otoño 1980-Invierno 1981, Vol. 5/6, No. 15/16, Seite 19-55.

Roggenbuck, Stefanie (2020): *Narrative Polyphonie.Formen von Mehrstimmigkeit in deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Erzähltexten*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Rosenberg, Fernando J. (2009): »Derechos humanos, comisiones de la Verdad, y nuevos ficciones globales«, in: *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana* (2009), Vol. 35, Nr. 69, Seite 91-114.

Salomon, David; Weiß, Edgar (2013): »editorial: Krisen und Krisendiskurse.«, in: Hg. Dust, Martin; Alfter, Aven Kluge; Liesner, Andrea et al.ii (2013): *Jahrbuch für Pädagogik 2013. Krisendiskurse*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, Seite 9-16.

Schefold, Werner (2011): »Krise«, in: Horn, Klaus-Peter; Kemnitz, Heidemarie; Marotzki, Winfried; Sandfuchs, Uwe (2011): *Klinkhardt Lexikon Erziehungswissenschaft*, Band 2 KLE, UTB Verlag Klinkhardt: Bad Heilbrunn.

Schlenstedt, Dieter (1981): »Einleitung«, in: Akademie der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Literaturgeschichte (1981): Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Seite 5-14.

Schlenstedt, Dieter (1981a): »Problemfeld Widerspiegelung«, in: Akademie der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Literaturgeschichte (1981): Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Seite 15-188.

Schlickers, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu El beso de la mujer araña (Manuel Puig/Héctor Babenco) und Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*. Frankfurt a.M.: Vervuert.

Schlickers, Sabine (2009): »Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature«, in: Hühn, Peter; Schmid, Wolf; Schönert, Jörg (2009): *Point of*

View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative. Berlin: de Gruyter, Seite 243-258.

Schlickers, Sabine (2013): »Radiografía de la urbe. La configuración estética de Buenos Aires y de otras ciudades argentinas en el nuevo milenio«, in: *Amerika. Villes américaines du XXIème siècle : réalités et représentations sociales, culturelles et linguistiques*, 20.12., Nummer 9.

Schlickers, Sabine (2017): *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*. Madrid: Vervuert.

Schmid, Wolf (2005): *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter Verlag.

Schmid, Wolf (2015): »Zeit und Erzählperspektive. Am Beispiel von F.M. Dostoevskijs Roman *Der Jüngling*«, in: Weixler, Antonius; Werner, Lukas (2015): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, Seite 343-368.

Schmidt, Elmar (2018): »Memoria de la crisis, crisis de la memoria: crisis económica española y memoria histórica en la literatura y el ensayo«, in: Albert, Mechthild; Mecke, Jochen; Rivero, Carmen (2018): *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua. Volumen 2. Literatura contemporánea*. Berlin/Boston: de Gruyter, Seite 106-120.

Schmidt, Manfred G. (2016): »Krisentheorien der Demokratie. Eine kritische Bestandsaufnahme.«, in: Gallus, Alexander (Hg.): *Politikwissenschaftliche Passagen. Deutsche Streifzüge zur Erkundung eines Faches*: Nomos Verlag. Seite 91-108.

Seong, So Hui (2014): »La cuestión de la verdad histórica en *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo«, in: Shoji, Bando; Insúa, Mariela (2014): *Actas del II Congreso Iberico-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Seite 467-480.

Serber, Daniela Cecilia (2016): »*En la orilla*, de Rafael Chirbes. la (re)lectura de la Guerra Civil Española desde la pos/desmemoria«, in: *Caracol* (2016), Nummer 11, Seite 52-85.

Staudacher, Anke (2012): *Der Tod in der modernen britischen Lyrik. Todeskonzeptionen und Todesdarstellungen in den Gedichten von William Butler Yeats, Dylan Thomas und Philip Larkin*. Marburg: Tectum-Verlag.

Steffens, Gerd (2013): »Krise und gesellschaftliches Lernen.«, in: Hg. Dust, Martin; Alfter, Sven Kluge; Liesner, Andrea et al.lii (2013): *Jahrbuch für Pädagogik 2013. Krisendikurse*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, Seite 41-52.

Thiel, Ansgar (2003): *Soziale Konflikte*. Bielefeld: transcript Verlag.

Titzmann, Michael (2002): »*Epoche* und *Literatursystem*. Ein terminologisch-methodologischer Vorschlag.«, in: Deutscher Germanistenverband (2002): *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Epochen*. Heft 3/2002. Bielefeld: Aisthesis Verlag, Seite 294-307.

Torres, Victoria (2013): »Historias intramuros. Los barrios cerrados y su representación en la narrativa argentina«, in *Amerika. Villes américaines du XXIème siècle: réalités et représentations sociales, culturelles et linguistiques*, 20.12., Nummer 9.

Ulich, Dieter (1987): *Krise und Entwicklung: Zur Psychologie der seelischen Gesundheit.* Weinheim: Psychologie-Verl.-Union.

Usoz de la Fuente, Maite (2020): »Belén Gopegui´s literature in crisis: Anticipating the literatura de la crisis?«, in: *International Journal of Iberian Studies* (2020), Vol. 33, Nummer 1, Seite 9-25.

Valdivia, Pablo (2016): »Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones«, in: *452˚F Journal of Literary Theory and Comparative Literature*, Nr. 15, Seite 18-36.

Velloso Álvarez, Javier Luis (2017): »En la orilla, de Rafael Chirbes: Pecios de un naufragio anunciado«, in: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* (Januar-Juni 2017), Volumen 43, Nr. 1, Seite 79-97.

Vidal Pérez, Aina (2019): »La piscina global. El mediterráneo de Rafael Chirbes desde el *spatial turn* y la ecocrítica«, in: *453F Revistes científiques de la Universitat de Barcelona* (2019), Nr. 21, Seite 73-91.

Vierhaus, Rudolf (2003): *Vergangenheit als Geschichte. Studie zum 19. Und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Waldmann, Peter (1981): »Mitgliederstruktur, Sozialisationsmedien und gesellschaftlicher Rückhalt der baskischen ETA«, in: *Politische Vierteljahresschrift/ Deutsche Vereinigung für Politische Wissenschaft* (1981). Wiesbaden: Springer Verlag, Band 22, Nummer 1, Seite 45-68.

Weber, Max (1976): *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Verlag.

Weber, Max (1984): *Soziologische Grundbegriffe*. Tübingen: J.C.B.Mohr.

Wehner, Ulrich (2016): »Über Krisen und Erziehung. Anfänge (in) einer typologischen Betrachtung.«, in: Lischewski, Andreas (2016): *Negativität als Bildungsimpuls? Über die pädagogische Bedeutung von Krisen, Konflikten und Katastrophen*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, Seite 157-188.

Wengeler, Martin; Ziem, Alexander (2010): »Wirtschaftskrisen im Wandel der Zeit. Eine diskurslinguistische Pilotstudie zum Wandel von Argumentationsmustern und Metapherngebrauch«, in: Landwehr, Achim (2010): *Diskursiver Wandel*. Opladen: VS Verlag, Seite 335-354.

Wenzel, Johannes (1967): *Jakob Burckhardt. In der Krise seiner Zeit*. Berlin: VEB Verlag der Wissenschaften.

Wintgens, Hans-Herbert (2007): »Vorwort«, in: Wintgens, Hans-Herbert; Oppermann, Gerard (2007): *Literarische Figuren: Spiegelungen des Lebens*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, Seite 5.

Witthaus, Jan-Henrik; Oster, Angela (2014): »Einleitung. Zur Aktualität des Milieu-Begriffs. Vom sozialen Mechanismus zur ästhetischen Konstruktion«, in: Witthaus, Jan-Henrik; Oster, Angela (2012): *Vom Milieu zur Matrix. Urbane Umwelt*

als Wissensform und Raumaneignung der Stadt im Frankreich der Moderne. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag, Seite 7-28.

Ziemons, Michael (2003): *Lernen an Krisen in der Erwachsenenbildung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Zimmermann, Hans Dieter (1977): *Vom Nutzen der Literatur. Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Zinn, Karl Georg (2010): »Epochenkrisen und Krisenepochen. Vorläufige Thesen zur Ambivalenz der historischen Formation des Kapitalismus und seiner Krisen.«, in: Ötsch, Walter Otto; Hirte, Katrin; Nordmann, Jürgen (2010): *Krise! Welche Krise? Zur Problematik aktueller Krisendebatten.* Marburg: Metropolis-Verlag. Seite 243-250.

Zink, Veronika; Ismer, Sven; von Scheve, Christian (2012): »Zwischen Hoffen und Bangen: Die emotionale Konnotation des Sprechens über die Finanzkrise 2008/2009«, in: Peltzer, Anja; Lämmle, Kathrin; Wagenknecht, Andreas (2012): *Krise, Crash&Kommunikation. Die Finanzkrise in den Medien.*Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft mbH, Seite 23-48.

Zoran, Gabriel (1984): »Towards a Theory of Space in Narrative«, in: *Poetics Today*. (1984): *The Construction of Reality in Fiction*.Volumen 5, Nummer 2, Seite 309-335.

Zymner, Rüdiger (2010): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler.

Internetquellen

ARTE (2019): *Vox – Die Stimme von Rechtsaußen*. https://www.arte.tv/de/videos/086692-000-A/spanien-vox-die-stimme-von-rechtsaussen/, https://bit.ly/3pVHwlR, letzter Aufruf am 13.06.2021.

Aufmkolk, Tobias (2020): *Argentinien. Die Wirtschaftskrise von 2001*. https://www.planet-wissen.de/kultur/suedamerika/argentinien/pwiediewirtschaftskrisevon100.html, letzter Aufruf am 13.06.2021.

Bellera Kirchhoff, Ricard; Schreiner, Patrick (2012): »Spanien: Die Austeritätsfalle vertieft die soziale und wirtschaftliche Krise«, in *Blickpunkt WiSo*, 11.09.2012. https://www.blickpunkt-wiso.de/post/spanien-die-austeritaetsfalle-vertieft-die-soziale-und-wirtschaftliche-krise--1033.html, letzter Aufruf am 05.06.2021.

Bernecker, Walther L. (2010): »Zwischen ›Nation‹ und ›Nationalität‹: das Baskenland und Katalonien«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 30.08.2010. https://www.bpb.de/apuz/32538/zwischen-nation-und-nationalitaet-das-baskenland-und-katalonien?p=all, letzter Aufruf am 05.07.2021.

Berasátegui, Blanca (2013): »Rafael Chirbes«, in: *El mundo. El cultural*, 01.03.2013. http://elcultural.com/Rafael-Chirbes, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Bodemer, Klaus (2007): »Die politische Geschichte Argentiniens«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 28.11.2007. https://www.bpb.de/internationales/amerika/lateinamerika/44613/geschichte, letzter Aufruf am 17.06.2021.

Bundeszentrale für politische Bildung (2009): *Der 11. September 2001*. https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/69304/der-11-september-2001-10-09-2009, letzter Aufruf am 12.06.2021.

Bundeszentrale für politische Bildung (2011): *Kriegsformen*. https://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/krieg-in-den-medien/130585/kriegsformen, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Bundeszentrale für politische Bildung (2014): 10 Jahre Terroranschläge in Madrid. https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/180328/10-jahre-terroranschlaege-in-madrid-11-03-2014, letzter Aufruf am 03.06.2021.

Bundeszentrale für politische Bildung (2014): *Eurokrise*. https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-europalexikon/176846/eurokrise, letzter Aufruf am 13.06.2021.

Calabuig, Ernesto (2007): »Las viudas de los jueves«, in *El Cultural*, 27.09.2007. https://elcultural.com/Las-viudas-de-los-jueves, letzter Aufruf am 17.06.2021.

Cea D'Ancona, María Ángeles; Valles Martínez, Miguel (2010): »Evolución del racismo y la xenofobia en España. Informe 2010«, Madrid: *Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones*. https://www.mitramiss.gob.es/oberaxe/ficheros/documentos/EvolucionRacismoXenofobiaEspana_Informe2010.pdf, https://bit.ly/3ceUJAu, letzter Aufruf am 02.09.2019.

Clarín (2005): »Cultura: la novela ganadora del premio Clarín 2005«, in: *Clarín*, 18.12.2005. https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/viudas-jueves-retrato-feroz-preciso-argentina_0_HyaGsdLJAtl.html, letzter Aufruf am 16.06.2021.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003): *Informe final*. https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php, https://bit.ly/3xWBWmV, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Di Santi, Matías; Slipczuk, Martín (2021): »¿Cómo evolucionó la pobreza con cada presidente?«, in: *chequeado* (2021). https://chequeado.com/el-explicador/como-evoluciono-la-pobreza-con-cada-presidente/, letzter Aufruf am 17.06.2021.

El Diario cultura (2017): »Fernando Aramburu, Premio Nacional de Narrativa 2017 por ›Patria‹«, in: *El Diario Cultura*, 17.10.2017. https://www.eldiario.es/cultura/libros/fernando-aramburu-premio-nacional-narrativa_1_3136772.html, https://bit.ly/3gEIz6R, letzter Aufruf am 01.07.2021.

El País (2021): »Un grupo narcoterrorista asesina a 16 personas en el principal valle cocalero de Perú«, in *El País*, 25.05.2021. https://elpais.com/internacional/2021-05-24/un-grupo-narcoterrorista-asesina-a-14-personas-en-el-principal-valle-cocalero-de-peru.html, letzter Aufruf am 15.06.2021.

El tiempo (2021): »La sierra y el voto exterior definirán la presidencia de Perú«, 09.06.2021. https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/elecciones-presidenciales-en-peru-2021-en-vivo-siga-la-segunda-vuelta-594051, https://bit.ly/3iKAChC, letzter Aufruf am 13.06.2021.

Estefanía, Joaquín (2021): »¡Hasta siempre, 15-M! Se cumplen 10 años del movimiento de los indignados, que tuvo en Madrid y Nueva York sus mayores exponentes. Numerosos libros examinan su legado«, in: El País, 15.05.2021. https://elpais.com/babelia/2021-05-15/hasta-siempre-15-m.html, letzter Aufruf am 13.06.2021.

Euronews (2018): Rajoy sobre la disolución de ETA: »La democracia española ha vencido a ETA«, 04.05.2018. https://es.euronews.com/2018/05/04/declaracion-de-mariano-rajoy-sobre-la-disolucion-de-eta, https://bit.ly/34uY49Z, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Expansión Datosmacro (2015): *Argentina — Suicidios 2015*. https://datosmacro.expansion.com/demografia/mortalidad/causas-muerte/suicidio/argentina, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Figueras, Amanda (2017): »El rechazo a musulmanes en España es una realidad creciente‹, según estudios de la UE«, en *El Mundo*, 16 de febrero. https://www.elmundo.es/elmundo/2007/02/14/espana/1171468241.html, letzter Aufruf am 02-06-2021.

Fonseca, Carlos (2014): *Informe sobre la situación procesal de los atentados perpetrados por organizaciones terroristas con resultado de muerte entre 1960 y 2014 Caso vasco.* https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/documentos_paz_convivencia/es_def/adjuntos/Atentados%20no%20esclarecidos%20cas%20con%20anexo.pdf, https://bit.ly/2LI9HBC, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Fuchs, Ruth; Nolte, Detlev (2006): »Vergangenheitspolitik in Chile, Argentinien und Uruguay«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (2006). https://www.bpb.de/apuz/29474/vergangenheitspolitik-in-chile-argentinien-und-uruguay?p=1, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Hevia, Elena (2016): »Fernando Aramburu: »No he escrito ›Patria‹ para juzgar a nadie«, in: *El Periódico*, 20.09.2016. https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160920/entrevista-fernando-aramburu-patria-5391144, letzter Aufruf am 05.07.2021.

Hille, Kristina (2010): »Reaktivierte Unternehmen: Die empresas recuperadas in Argentinien«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (2010). https://www.bpb.de/internationales/amerika/lateinamerika/44637/reaktivierte-unternehmen, letzter Aufruf am 30.03.2020.

Jaeger, Kinan; Tophoven, Rolf (2013): »Der Syrien-Konflikt: Internationale Akteure, Interessen, Konfliktlinien«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (2013). https://www.bpb.de/apuz/155114/internationale-akteure-interessen-konfliktlinien?p=all, letzter Aufruf am 13.12.2019.

Karasu, Kristina (2017): »Die Wahrheit hinter Gittern. Presse- und Meinungsfreiheit in der Türkei«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (2017). https://www.bpb.de/apuz/243027/die-wahrheit-hinter-gittern-presse-und-meinungsfreiheit-in-der-tuerkei, letzter Aufruf am 25.04.2019.

Köhler, Holm-Detlev (2010): »Spanien in Zeiten der globalen Wirtschaftskrise«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (2010). https://www.bpb.de/apuz/32536/spanien-in-zeiten-der-globalen-wirtschaftskrise, letzter Aufruf am 13.12.2019.

Krisennavigator der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (2021). https://www.katastrophenforschung.de/Katastrophenforschung.729.0.html, letzter Aufruf am 28.07.2021.

La nación (2002): »Suicidios y pánico en Argentina«, in: *La nación*, 22.01.2002. https://www.nacion.com/el-mundo/suicidios-y-panico-en-argentina/C6QKS67IN5DDVM5CPDJXKBGT7E/story/, https://bit.ly/2TidA47, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Magenau, Jörg (2021a): »Juli Zeh: »Über Menschen« Der erste echte Corona-Roman«, in: Deutschlandfunk Kultur, 20.03.2021. https://www.deutschlandfunkkultur.de/juli-zeh-ueber-menschen-der-erste-echte-corona-roman.950.de.html?dram:article_id=494377, letzter Aufruf am 10.07.2021.

Magenau, Jörg (2021 b): »Juli Zehs »Über Menschen« Mein Freund, der Nazi«, in: Süddeutsche Zeitung, 23.03.2021. https://www.sueddeutsche.de/kultur/juli-zeh-ueber-menschen-rezension-1.5241933, letzter Aufruf am 16.07.2021.

Mainer, José-Carlos (2016): »Patria voraz«, in: *El País Babelia*, 02.09.2016. https://elpais.com/cultura/2016/08/29/babelia/1472488716_680855.html, letzter Aufruf am 19.06.2020.

Marco, Joaquín (2006): »Abril Rojo«, in *El Cultural*, 04.05.2006. https://elcultural.com/Abril-rojo, letzter Aufruf am 05.07.2021.

Markwardt, Nils (2017): »Alarm, Alarm«, in: Zeit online. Kultur, 31.12.2017. https://www.zeit.de/kultur/2017-12/krise-geschlechter-europa-demokratie-medien/komplettansicht, letzter Aufruf am 11.07.2021.

Meyer, Adriana (2020): »Las víctimas reclaman al Poder Ejecutivo porque aún no cobraron sus indemnizaciones. A 25 años de la explosión de Río Tercero, justicia parcial y Carlos Menem al banquillo«, in: *Página 21* (03.11.2020). https://www.pagina12.com.ar/303216-a-25-anos-de-la-explosion-de-rio-tercero-justicia-parcial-y-, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Ministerio de salud Argentina (2021): *Información relacionada con suicidios*. https://www.msal.gob.ar/index.php/component/content/article/46-ministerio/401-informacion-relacionada-con-suicidios, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Moßbrucker, Gudrun; Moßbrucker, Harald (2008): »Die Ära der »Antipolitik« Politische Geschichte Perus 1990 bis 2006«, in *Bundeszentrale für politische Bildung* (2008). https://www.bpb.de/internationales/amerika/lateinamerika/44854/geschichte, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Niebel, Ingo (2020): »Baskenland«, in *Bundeszentrale für politische Bildung*. https://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54582/baskenland, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Niehr, Thomas (2017): »Rechtspopulistische Lexik und die Grenzen des Sagbaren«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (2017). https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240831/rechtspopulistische-lexik-und-die-grenzen-des-sagbaren, letzter Aufruf am 25.07.2021.

Pfahl-Traughber, Armin (2015): »Pegida – eine Protestbewegung zwischen Ängsten und Ressentiments«, in *Bundeszentrale für politische Bildung* (2015). https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/200901/pegida-eine-protestbewegung-zwischen-aengsten-und-ressentiments, letzter Aufruf am 25.04.2019.

Rodríguez Marcos, Javier (2013): »La gran novela de la crisis«, in: *Babelia El País*, Nummer 1.110, 02.03.2013. https://www.anagrama-ed.es/view/11733/Chirbes%20NH%20512%20-%20El%20Pais%20or.pdf, letzter Aufruf am 14.06.2021.

Ruiz Guiñazú, Magdalena (2006): »Cultura – Clarín en la feria del libro: se presentó en la feria el premio Clarín de novela 2005. »Las viudas de los jueves«, el éxito de una novela nacida para molestar«, in: Clarín, 29.04.2006. https://www.clarin.com/sociedad/viudas-jueves-exito-novela-nacida-molestar_0_rkmW-NSyCKx.html, letzter Aufruf am 16.06.2021.

Sanmartín, Olga (2016): »El número de suicidios crece un 20 % desde el inicio de la crisis económica«, in: *El mundo*, 30.03.2016. https://www.elmundo.es/sociedad/2016/03/30/56fb9dc5ca47413d358b4604.html, letzter Aufruf am 28.05.2021.

Senabre, Ricardo (2013): »En la orilla«, in: *El cultural*, 29.03.2013. https://elcultural.com/En-la-orilla, letzter Aufruf am 14.06.2021.

Shell Jugendstudie (2015). https://www.shell.de/ueber-uns/die-shell-jugendstudie/multimediale-inhalte/_jcr_content/par/expandablelist_643445253/expandablesection.stream/1456210165334/d0f5d09f09c6142df03cc804f0fb389c2d39e167115aa86c57276d240cca4f5f/flyer-zur-shell-jugendstudie-2015-auf-deutsch.pdf, letzter Aufruf am 25.11.2019.

Skarpelis-Sperk, Sigrid (2014): »Die »Griechenlandkrise« als Weltwirtschaftskrise«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (2014). https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/griechenland/178328/die-griechenlandkrise-als-weltwirtschaftskrise, letzter Aufruf am 30.03.2020.

Statista (2020): *Spanien: Anteil ausländischer Staatsangehöriger an der Gesamtbevölkerung aufgeschlüsselt nach Geschlecht von 2010 bis 2020*. https://de.statista.com/statistik/daten/studie/760618/umfrage/auslaenderanteil-in-spanien-nach-geschlecht/, http://bit.ly/2m53OVw, letzter Aufruf am 13.12.2019.

Statista (2021): *Spanien: Arbeitslosenquote von 1980 bis 2019 und Prognosen bis 2026*. https://de.statista.com/statistik/daten/studie/17327/umfrage/arbeitslosenquote-in-spanien/#professional, https://bit.ly/3cjH37E, letzter Aufruf 05.06.2021.

UNHCR (2020): *Refugee Population Statistics Database.* http://popstats.unhcr.org/en/overview#_ga=2.168958632.809559913.1586184169-1305224112.1586184169, https://bit.ly/39I5V4x, letzter Aufruf am 06.04.2020.

Valls, Fernando (2013): »La podredumbre según Chirbes«, in: *El País*, 28.02.2013. https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362072006_442132.html?rel=mas, letzter Aufruf am 14.06.2021.